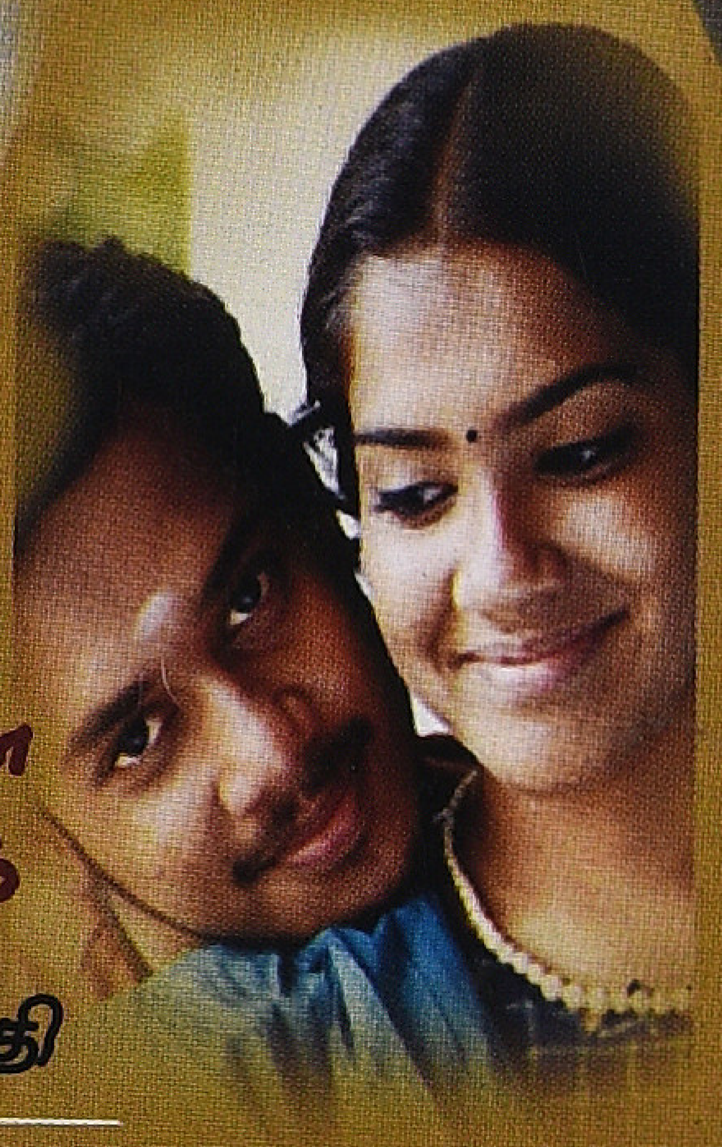
காட்சிப்பிழை திரை

இதழ்: 3 ரூ: 20 மார்ச் 2011 திரைப்பட ஆய்விதழ்



தயாரிப்பாளர்
மின்னல் நேர்காணல்

ரயான்ஸ் டாட்டரும், மண்வாசனை சினிமாக்களின் கமர்ஷியல் வடிவமும்

வெங்கடேஷ் சக்ரவர்த்தி

இயந்திரப் பிரதியாக்க காலத்தில் இசை: கிராமபோன், சினிமா, நாடகம்

ஸ்டீபன் ஹியூஸ்

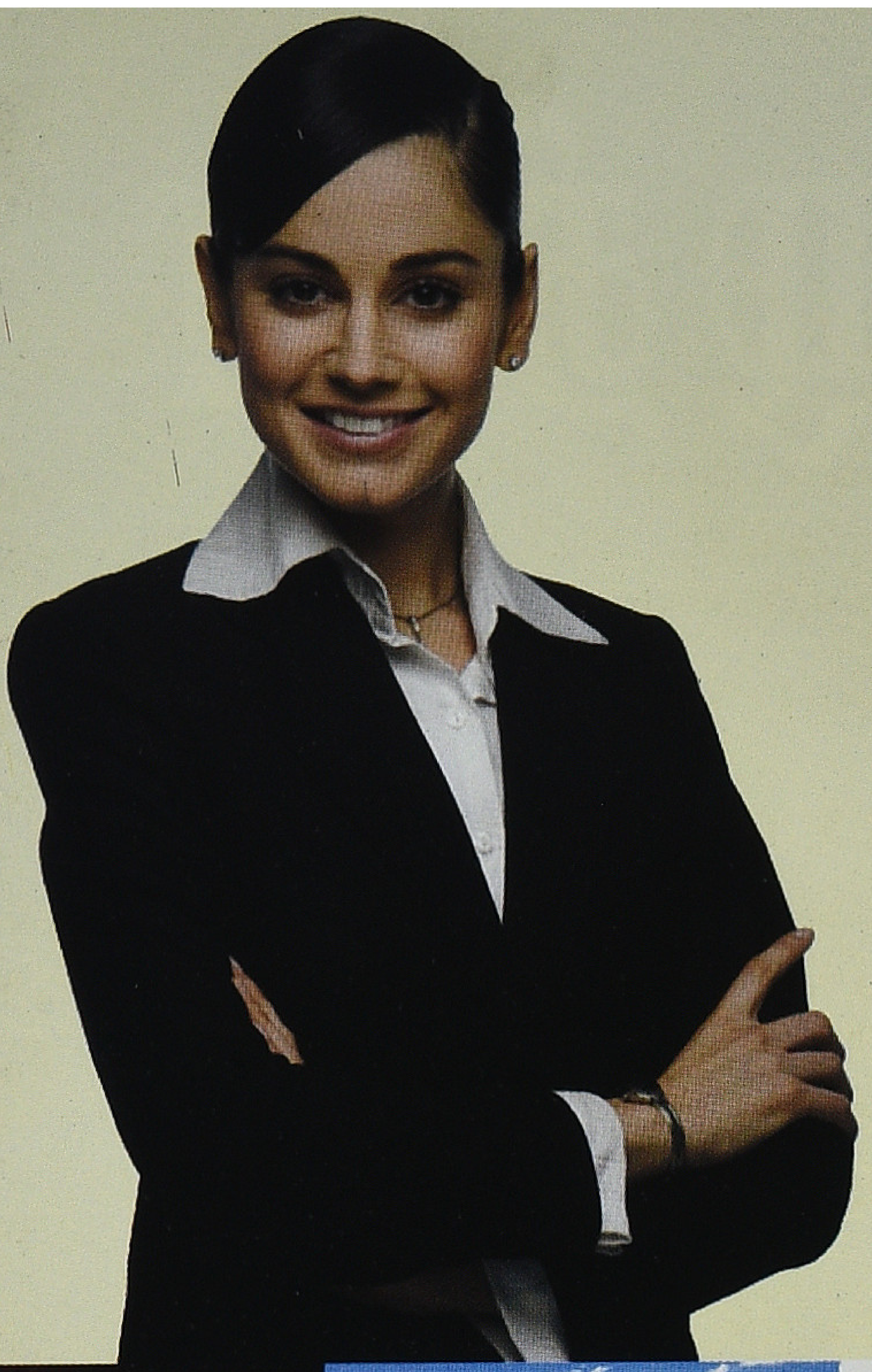
கில்லி X காதல், தூங்கா நகரம்: தென் தமிழகம் என்ற கற்பித நிலப்பரப்பு

ராஜன் குறை

காட்சிப்படும் வரலாறு: தமிழ் சினிமாவில் பதிவாகும் கடந்த காலம்

சுபகுணராஜன்

தொடர்கள்: சி.மோகன், பெருமாள் முருகன், சஃபி



"SURYA has made me become a great unstoppable force."

TRANSFORMING LIVES - SHAPING THE FUTURE

- Dedicated academicians
- Excellent study environment
- Industry oriented education & training
- Strategic tie-ups with industry leaders
- State-of-art lab facilities
- Elite auditorium with online learning facilities
- Homely hostel facilities
- Sport facilities - Tennis/ Basket Ball/ Billiards/ Snooker
- Language, communication and personality development
- Result oriented placement cell/ campus recruitment.

Courses Offered:

- B.E - Electrical and Electronics Engineering
- B.E - Electronics and Communication
- B.E - Computer and Engineering
- B.E - Mechanical Engineering
- B.E - Civil Engineering
- B.E - Automobile Engineering
- B.E - Aeronautical Engineering
- Masters of Business Administration

SURYA

Future begins here

SURYA SCHOOL OF ENGINEERING & TECHNOLOGY

GST Road. Vikiravandi - 605 652, Villupuram District.
Phone: 04146 - 226 303 | e-mail: scet08@gmail.com

Approved by All India Council for Technical Education (AICTE), New Delhi.
Affiliated to Anna University, Chennai.

VISIT: www.scet.org.in **CALL:** 04146 - 233139/140

ADMINISTRATIVE OFFICE
668, Nehruji Road, Villupuram 605602.
Phone: 04146 - 226 303

TRUST OFFICE
20-L/GD Ramaniyam Towers,
Greenways Road, R.A. Puram, Chennai - 28.
Phone: 044 - 4206 7663

www.sarojads.com

காட்சிப்பிழை திரை

இதழ் : 3 மார்ச் 2011 மாத இதழ்

ஆசிரியர்
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

ஆசிரியர் குழு
மதுரை பாபு
சுந்தர் காளி
ராஜன் குறை
மோனிகா
முகமது சஃபி

வடிவமைப்பு
மோனிகா

ஒருங்கிணைப்பு மேலாளர்
ஸ்ரீகுமார்

ஆலோசனைக்குழு
தியோடர் பாஸ்கரன்
வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி
ஸ்டீபன் ஹியூஸ்
எம்.எஸ்.எஸ்.பாண்டியன்

சந்தா விவரம்		
	உள் நாடு	வெளி நாடு
ஆண்டு சந்தா	₹ 200	₹ 1,200
ஐந்தாண்டு சந்தா	₹ 800	₹ 5,000
ஆயுள் சந்தா	₹4000	₹ 25,000

Kaatchippizhai என்னும் பெயருக்கு பணவிடை(DD) / காசோலை (Drawn on Indian Bank, Mylapore, Chennai) மூலம் அனுப்பலாம். வெளியூர் காசோலைக்கு ரூ.25/ சேர்த்து அனுப்புக.

முகவரி
மே/பா ரியல் இம்பேக்ட் சொல்யூசன்ஸ்
12, மூன்றாவது தெரு
கிழக்கு அபிராமபுரம்
மைலாப்பூர்
சென்னை 600 004,
தொலைபேசி : 24984433
மின்னஞ்சல்: kaatchippizhai@gmail.com

உள்ளே

3. கில்லி x காதல்: தென்தமிழகம் என்ற கற்பித நிலப்பரப்பும், "மதுரை" சினிமாவின் இருவித கதையாடல் வகைகளும் - ராஜன் குறை

11. தி.மு.க முதல் மாநில மாநாடும்: ஜான் அபிரஹாமின் முதல் திரைப்படமும்: திரையுலக அனுபவக் கீற்றுகள். தயாரிப்பாளர் மின்னல் (உதுமான் முகையதீன்) அவர்களுடன் ஒரு நேர்காணல்

23. யாருக்காக அழுதான் கதையும் படமும்

31. நீராட இருக்கிறது நதி
- சி.மோகன்

34. காட்சிப்படும் வரலாறு: தமிழ் சினிமாவில் கடந்த காலத்தின் பதிவுகள்
- சுபகுணராஜன்

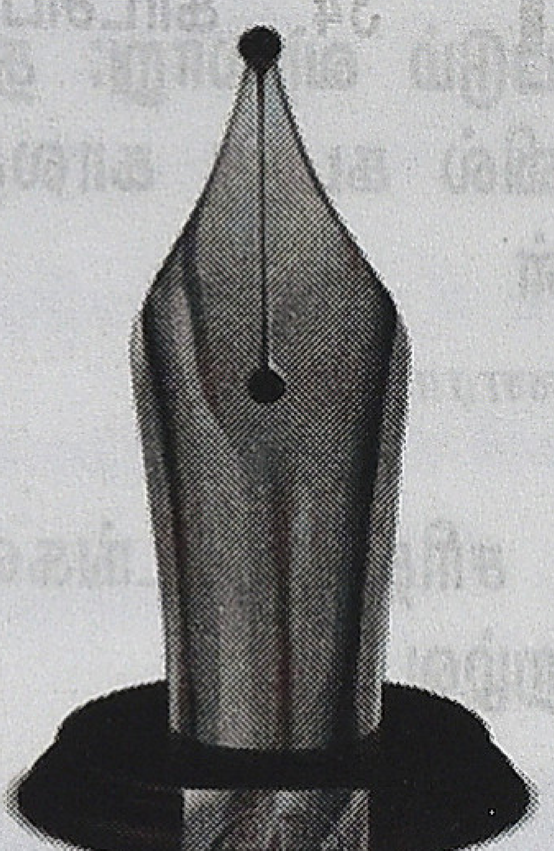
40. புராண, சரித்திர படங்களில் மனப்பிறழ்வு
- ஷ:பி

44. டேவிட் லீனின் ரயான்ஸ் டாட்டரும் (1970); மண்வாசனை சினிமாவின் கமர்ஷியல் வடிவமும்.
- வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி

52. நிழல் முற்றம்: சில நினைவுகள்
- பெருமாள் முருகன்

55. இயந்திரப் பிரதியாக்கத்தின் காலத்தில் இசை: நாடகம், கிராமபோன், தமிழ் சினிமாவின் துவக்கங்கள்
- ஸ்டீபன் ஹியூஸ்

62. பரண்



காட்சிப்பிழை திரை இதழ் தொடர்ந்து ஒவ்வொரு மாதமும் வெளிவந்தாலும் அது இரண்டாவது அல்லது மூன்றாவது வாரத்திலேயே வாசகர்களை சென்றடைகிறது. எப்படியும் மே, ஜூன் இதழிலிருந்து முதல் வாரமே வாசகர்களுக்கு கிடைக்கும்படி செய்துவிடுவோம். இதழின் விலை இருபது ரூபாயாக இருப்பதுதான் செலவுகளை ஈடுகட்டும் எனத் தெரிகிறது. இதுவரை சந்தா செலுத்தியவர்களுக்குத் சந்தா காலம் முடியும்வரை தொடர்ந்து பழைய விலையிலேயே இதழ்கள் கிடைக்கும். இதழைக் குறித்து பலரும் எங்களிடம் உரையாடும்போது பாராட்டுதல்களையும், விமர்சனங்களையும் தெரிவித்தாலும் கடிதங்கள் எழுதும் காலம் முடிவடைந்துவிட்டதாலோ என்னவோ வாசகர்களின் கடிதங்களை வெளியிடும் அவசியம் ஏதும் எங்களுக்கு ஏற்படுவதில்லை. வாசகர்களின் கருத்துக்களை பெறும் பொருட்டும் பரவலாக இதழ் அனைவரையும் சென்றடையும் பொருட்டும் காட்சிப்பிழை திரை இதழ்களை வலையேற்றம் செய்யும் பணி தொடங்கியுள்ளது. அதுதவிர மின்னஞ்சல் உபயோகப்படுத்துபவர்கள் kaatchippizhai@gmail.com என்ற மின்னஞ்சல் முகவரிக்கும் எழுதலாம்.

இந்த இதழின் சிறப்பம்சம் திரு.மின்னல் அவர்களின் பேட்டி. திரைப்படத்துறையில் நிகழும் தற்செயல் நிகழ்வுகளும், உறவுகளும் திரைப்படங்களின் உருவாக்கத்தில் வகிக்கும் பங்கும், தமிழ் சமுக இயக்கத்தில் ஆளுமைகள் உருவாகும் விதமும் இந்த நேர்காணலின் மூலம் சுவாரசியமாக வெளிப்படுகிறது. ஜெயகாந்தனின் திரையுலகச் செயல்பாடுகள் குறித்த அவரது விமர்சனக் கட்டுரையை அவரது நேர்காணலின் அனுபந்தமாக வெளியிடுகிறோம்; அந்த கட்டுரையினுடன் உடன்படாதவர்களும் அதில் எழுப்பப்படும் சில கேள்விகளை பரிசீலிப்பது பயன் தரும். தமிழ் சினிமாவில் தொடர்ந்து மதுரை மற்றும் தென்தமிழகத்தைக் களமாகக் கொண்டு படங்கள் வெளிவருவது ஆடுகளம், தூங்கா நகரம் படங்களுக்குப் பிறகு மேலும் உறுதிப்படுகிறது. இந்த நிலையில் அத்தகைய படங்களின் அழகியலில் இரண்டு வகைகள் இருப்பதாக கருத்தாக்க அடிப்படையில் விவாதிக்கும் கட்டுரை விமர்சன செயல்பாடுகளை வலுப்படுத்துவதாக இருக்குமென எதிர்பார்க்கிறோம். தமிழில் வரலாற்றுச் சினிமாவின் இன்மையை சிந்திக்கும் கட்டுரை மிக முக்கியமான சில கோட்பாட்டு அம்சங்களை அறிமுகம் செய்கிறது. வெங்கடேஷ் சக்ரவர்த்தி, ஸ்டீபன் ஹியூஸ் ஆகியோரின் கட்டுரைகளின் இறுதிப்பகுதி வெளியாகியுள்ளது. வாசகர்கள் கட்டுரைகளை பழைய இதழ்களில் வெளிவந்த பகுதிகளுடன் இணைத்து வாசிப்பது பயன்தரும். பெருமாள் முருகன், சி.மோகன், சஃபி ஆகியோரின் பத்திகள் தொடர்கின்றன.

தமிழ் சினிமாவில் நகர்ப்புற மத்திய தர வர்க்கத்தின் பிரத்யேகமான ரசனைக்கு உரியதாக, ஹாலிவுட் சாயலில், படங்கள் வெளிவருவது தவிர்க்க முடியாதது; அதிலும் கலாபூர்வமான வெளிப்பாடுகள் நிகழுமாயின் வரவேற்கத்தக்கதே. ஆனால் நகர்புற மத்தியதர வர்க்கத்தின் சுபாவமான அச்சம் மற்றும் பாதுகாப்பற்ற உணர்வினிற்குத் தீனி போடும் விதமாக மேற்கத்திய பாணி திரில்லர் படங்கள் எடுக்கப்படுவதும், அந்தப் படங்களுக்கான விளம்பரங்களும், அவை குறித்த ஊடக சொல்லாடல்களும் மத்தியதர வர்க்கத்தின் முற்றுகையிடப்பட்ட உணர்வை வெளிப்படுத்துவதும் கவலைக்குறியது. வரும் இதழ்களில் இவ்வகை நடப்புகள் குறித்த கட்டுரைகளை எதிர்பார்க்கிறோம். ஆசிரியர் குழுவின் பார்வைகளுக்கு மாறுபட்ட கருத்துக்களைக் கொண்ட கட்டுரைகளை வெளியிடுவதிலும் விருப்பத்துடனேயே இருக்கிறோம். விரிவும், கூர்ந்த அவதானிப்புகளும் கூடிய வெளிப்பாடுகளாயிருப்பதுதான் முக்கியம்.

கில்லி X காதல்: தென்தமிழகம் என்ற கற்பித நிலப்பரப்பும், "மதுரை" சினிமாவின் இருவித கதையாடல் வகைகளும்

ஒவ்வொரு புதிய அரசு வடிவமும், ஒவ்வொரு புதிய அரசியலதிகாரமும், நிலப்பரப்பை தனக்கேயுரிய விதத்தில் பிரிப்பதும், நிலப்பரப்பைக் குறித்த சொல்லாடல்களில் புதிய நிர்வாக பகுப்புகளை உருவாக்குவதும், நிலப்பரப்பிலுள்ள பொருள்கள் மற்றும் மனிதர்களை பகுப்பதுமான செயல்பாடுகளை மேற்கொள்கின்றன. அத்தகைய புதிய அரசு வடிவம் நிலப்பரப்பினை தன்னுடைய நோக்கங்களுக்கு உகந்ததாக சொல்லாடலில் கட்டமைக்கிறது; நிலப்பரப்பு அவ்வாறு பகுக்கப்படக்கூடியது என்ற உண்மை விமர்சனமற்ற மனநிலையில் அவ்வாறு சொல்லாடலில் உருவாகும் யதார்த்தத்தை பதிவு செய்யவும் அதை அப்படியே நம்பவுமான சாத்தியங்களை உருவாக்குகிறது.

(Henry Lefebvre) ஹென்றி லெஃவெவர்

தென் தமிழகம் என்ற "கற்பித" நிலப்பரப்பு என்று தலைப்பு கொடுத்துள்ளேன். இது சிலருக்கு அதிர்ச்சியளிக்கலாம் அல்லது அலுப்பூட்டலாம். அலுப்பு ஏனெனில் சிறுபத்திரிகைத் தளத்துடன் பரிச்சயமுள்ள வாசகர்கள் இது போன்ற வார்த்தைகளை "பின் நவீனத்துவம்" (post-modern) என்ற உபயோகமற்ற, பிழையான புரிதல்களையே உருவாக்கக் கூடிய, ஆனால் ஆங்கிலத்திலும், தமிழிலும் விபரீதமான முறையில் பிரபலமடைந்துவிட்ட சொற்சேர்க்கையுடன் இணைத்துப் பார்க்கும் சாத்தியம் இருக்கிறது[1]. அவ்வாறு செய்பவர்கள் நான் தென் தமிழகம் என்ற நிலப்பகுதியே இல்லை என்று சொல்லிவிட்டதாக நினைத்து மிகுந்த மன அவசத்திற்கும் ஆளாகும் சாத்தியமும் இருக்கிறது. எனவே, முதலில் கற்பிதமென்றால் என்னவென்று பரிசீலிக்கவேண்டும்.

தமிழில் இந்த கற்பிதம் போன்ற சொற்கள் சிந்தனைக்களத்தில் பயன்படுத்தப்படுவது குறித்து நிறைய குழப்பம் நிலவுகிறது. கற்பனை, பொய், கற்பிதம் எனப்படுபவை அனைத்தும் ஒன்றுதான் என்று நினைத்துக்கொள்வது தவறு. கற்பனை என்பது நிகழாத, அறியாத, நிகழ்ந்ததாக அறியாத ஒன்றை சித்தரிப்பது. கதைகளை கற்பனை என்று சொல்கிறோம். நமது வாழ்வு என்ற மெல்லிய பொருண்மை தளத்தைக் கொண்டு பெரியதொரு அறியாத்தளத்தை உருவகிப்பது கற்பனை என்று சொல்லலாம். இன்றைக்கு பத்தாயிரம் ஆண்டுக்கு முன்னால் நடந்த்தாக ஒன்றை கற்பனை செய்தாலும், பத்தாயிரம் ஆண்டுக்கு பிறகு நடப்பதாக ஒன்றைக் கற்பனை செய்தாலும் அவற்றிற்கு அடிப்படை தகவல்கள் இன்றைய வாழ்விலிருந்துதான் பெறப்படவேண்டும். தெய்வங்களுக்குள்ளோ, மிருகங்களுக்குள்ளோ நடக்கும் கதையும்கூட மனித வாழ்வு என்ற பொருண்மைத்தளத்தின் மெல்லிய இழைகளால் பின்னப்பட்ட கற்பனை பரப்புகளாகத்தான் இருக்க முடியும். கற்பனை என்பது எவ்வளவு தூரம் நாமறிந்த வாழ்வை நுட்பமாகச் சித்தரிக்கிறதோ, அல்லது எவ்வளவுதூரம் வேறுபடுத்திக் காட்டுவதன் மூலம் அழகுறச்செய்கிறதோ அச்செயல்பாடுகளை வைத்தே அதனை நாம் மதிப்பிடுகிறோம்.

பொய் என்பது உள்ளது என்று அறிந்ததற்கு மாறாக ஒன்றைச் சொல்வது. உள்+மை என்பதே உண்மை என்று கொண்டால் பொய் அறிந்தே அதை மாற்றிச் சொல்வது. அச்செய்தியை பெறுபவரின் செயலை மாற்றியமைக்கும் நோக்கத்துடன் உண்மைக்கு புறம்பாக சொல்லப்படுவதே பொய். கற்பனை, பொய் இரண்டிலும் மிகை என்பது பல விகிதாசாரங்களில் இருக்கும். கேட்பவரின் செயல்பாடு எப்படி, எவ்வளவு தூரம் பாதிக்கப்படுகிறது என்பதே மிகையை பொய்யாக்குகிறது.

கற்பிதம் கற்பனையோ, பொய்யோ கிடையாது. கற்பிதம் என்பது நிகழ்ந்தவற்றின், உள்ளவற்றின் அடிப்படையில் சில தொகுப்புகளை, மனப்பதிவுகளை செய்து கொள்வது. பொதுவாக இது காரணம் என்ற வார்த்தையுடன் இணைந்து வரும். காரணம் கற்பிக்கிறார். நான் ஒரு நண்பரிடம் ஒரு நாள் கருத்து மாறுபாடு கொள்கிறேன். பிறகு பல்வேறு வேலைகள் காரணமாக நான் ஒரு வாரம் அவருடன் தொடர்புகொள்ளாமல் இருக்கிறேன். அவர் நான் அவர்மேல் கோபமாக இருப்பதாக அவர் கற்பித்துக் கொள்வதற்கு வாய்ப்பு இருக்கிறது. அதிலிருந்து அவர் பொதுமைப்படுத்தலுக்கும் நகரலாம். ராஜன் குறைக்கு மாற்றுக் கருத்துக்களை சகித்துக்கொள்ளும் மனோபாவம் குறைவு என்று. இது ஒரு கற்பிதத்தின் மீது கட்டப்படும் மற்றொரு கற்பிதம். இப்படியாக காரண, காரியங்கள், பொதுமைப்படுத்தல்கள் ஆகிய கற்பிதங்களின் மூலமாக இன்னம் பரவலான கட்டமைத்தலும் அடுத்து நிகழ வாய்ப்பு இருக்கிறது. இந்த கல்வியாளர்களே/ஆண்களே/மத்திய தர வர்க்க சிந்தனையாளர்களே பொறுமையற்றவர்கள், சகிப்புத்தன்மையற்றவர்கள் என்பதாக அது உருவாகலாம்.

இங்கே ஒரு சுவாரசியமான சங்கதி இருக்கிறது. எனக்கு உண்மையிலேயே என் நண்பர் மீது அந்த கருத்து மாறுபாட்டின் காரணமாக கோபம் இருக்கலாம். ஏனேனில்

சில கருத்து மாறுபாடுகள் மதிப்பீடுகள் சார்ந்தவை; அரசியல் தர்க்கம் சார்ந்தவை. ஆனால் நான் அவருடன் தொடர்பு கொள்ளாமல் இருந்ததற்கு அது காரணமல்ல என்பது எனக்குத் தெரிந்த உண்மை. என்ன வேலையிருந்தால் என்ன, ஒரு சின்ன போன் கால் செய்ய முடியாதா என்று கேட்கும்போது எனக்கே என் மனதில் இருந்த கோபத்திற்கும் ஒரு சிறிய பங்கிருக்கிறதோ என்ற கேள்வி வரலாம். இது பரவலாக விவாதத்திற்கு வரும்போது இன்னொரு நண்பர் வேறொரு சந்தர்ப்பத்தில் இதே போன்ற ஒரு கருத்து மோதலுக்குப் பிறகு மறுநாளே நான் தொலைபேசியில் தொடர்பு கொண்டதாகக் கூறலாம். அப்போது பொதுமைப்படுதல் தளர்வடையும், சிக்கலுக்குள்ளாகும். இது எப்படியிருப்பினும் ஏதோ ஒரு வகையில் கருத்து மாறுபாடு ஏற்படுத்திய உணர்ச்சிகளுக்கும், நான் தொடர்புகொள்ளாது இருந்ததற்கும் உறவு இருக்கிறது அல்லது ஏற்பட்டுவிடுகிறது. எனவேதான் கற்பிதம் என்பது உண்மையுடன் கொள்ளும் உறவு சிக்கலானது.

எல்லா பொதுமைப்படுத்தலுக்கும் பின்னால் ஒரு சில உண்மைகள் இருக்கும். ஆனால் அது பொதுமைப்படுத்தலை

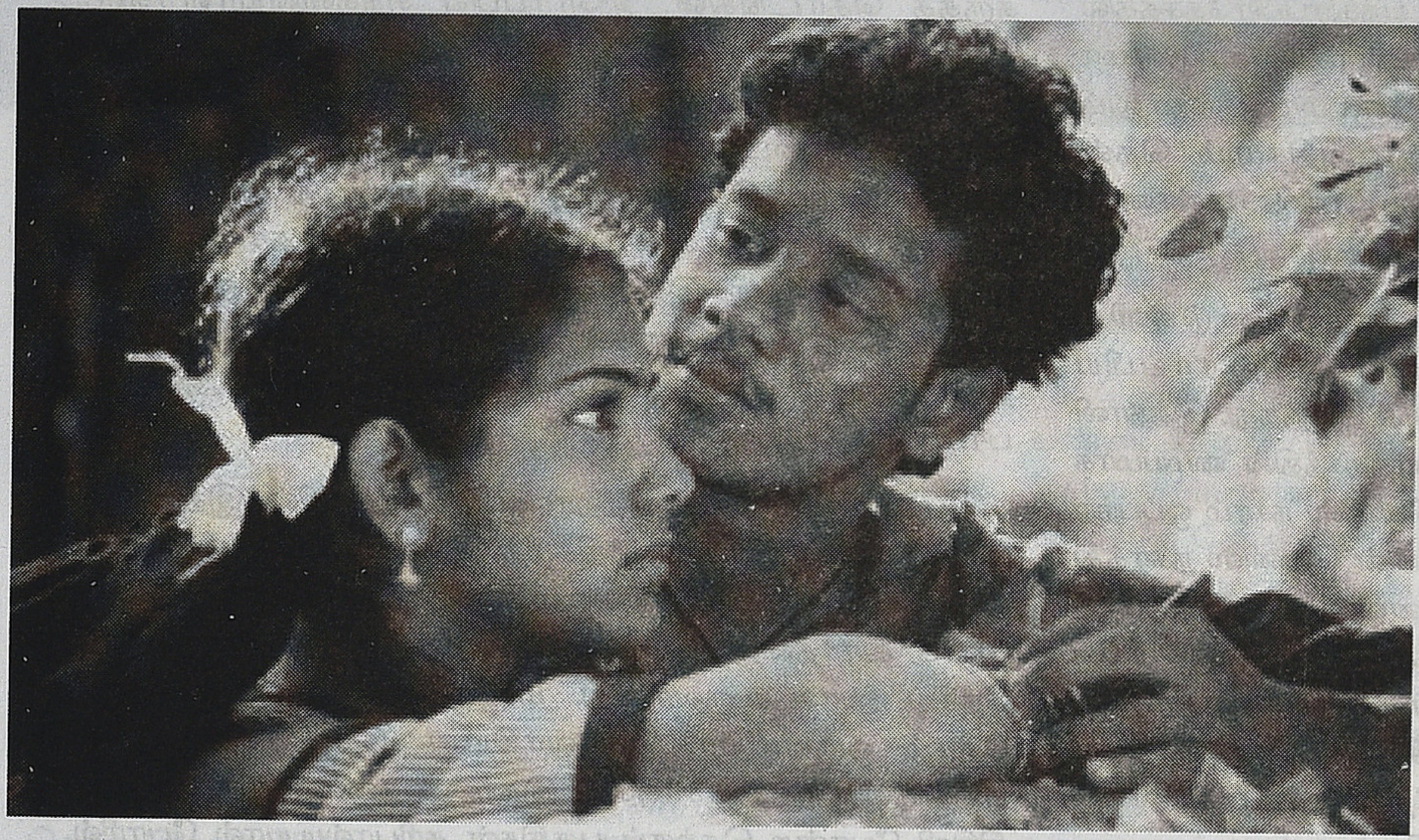
எப்போதும் நியாயப்படுத்திவிடாது. பொதுமைப்படுத்தலின் இன்னொரு வடிவமே சாரம்சப்படுத்துதல். இவர் எப்போதுமே இப்படித்தான் என்னும்போது என்னுடைய குணம் என் சாராம்சமாகிறது. சில சமயங்களில் சாராம்சவாதம் நன்மையளிக்கலாம் என்பதையும் மறுக்க முடியாது என்பதுடன், அரசியல் செயல்பாடுகளுக்கு இன்றியமையாததோ என்ற கேள்வியும் தீவிரமாக எழத்தான் செய்கிறது. "தொழிலாளர்கள்" "விவசாயிகள்" போன்ற அரசியல் தொகுதிகளை உருவாக்க சாரம்சப்படுத்துதல் இன்றியமையாததாகிறது. ஆனால், இது முக்கியமான ஆனால், எவ்வளவு நல்ல, இன்றியமையாத சாராம்சத்தையும் இதுவும் ஒரு கற்பிதம்தான் என்ற எச்சரிக்கையுணர்வுடன் கையாள்வதே பொருத்தம் என்று சொல்லத்தோன்றுகிறது.

தேசம் என்பதும் தேசிய குணம் என்பதும் இந்த பொதுமை, சாராம்ச உற்பத்திக் களங்கள் என்பதை நீங்கள் அறிந்திருக்கலாம். அதானால்தான் பென் ஆண்டர்சனின் "Imagined Community" ஐ ஒட்டி தமிழில் நிறப்பிரிகையில் எழுதிய அ.மார்க்ஸ் "தேசியம் ஒரு கற்பிதம்" என்ற கருத்தாக்கத்தை முன்வைத்தார். கல்கியின் தியாக பூமி நாவலில் சம்பு சாஸ்திரி "பாரத பூமி என்பது தியாகங்களுக்கு பேர்பெற்றது. எத்தனையோ பெரிய ஆளுமைகள் செயற்கரிய தியாகங்களை செய்துள்ளனர். எனவே இது தியாக பூமி" என்று சொல்வார். இதை ஆசிரியர் கல்கியின் கூற்று என வாதிடமுடியும். சென்ற வாரம் மனு ஜோசப் என்ற அரைவேக்காட்டு ஆங்கிலப் பத்திரிகையாளர் இந்தியர்கள் சுயநல நோக்கிலேயே நடந்து கொள்பவர்கள், காரியவாத மனப்பான்மையே தேசிய குணமாக இருக்கிறது என்று நியூயார்க் டைம்ஸ் பத்திரிகையில் எழுதினார். ரூஸோ என்ற புகழ்பெற்ற பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு பிரெஞ்சு அரசியல் சிந்தனையாளர் இந்தியர்களெல்லாம் கோழைகள். அவர்களுக்கு வீரமென்றால் என்னவென்றே தெரியாது என்று எழுதினார். எல்லோருமே அவர்கள் கூற்றிற்கு அடிப்படையாக ஒரு சில சம்பவங்களை சுட்டிக்காட்டுவார்கள் என்பதில் ஐயமில்லை. ஆனால் பொதுமைப்படுத்துதல் அடிப்படையிலான கட்டமைப்பென்பது எவ்வளவு அபத்தமானது என்பதை இந்த ஒவ்வொரு கூற்றுக்களுமே நிரூபிப்பதாகவே நான் நினைக்கிறேன்.

இந்த கற்பித கட்டமைப்பு விளையாட்டு தொடர்பான தத்துவ விவாதங்கள் அறிவியல், சமூக அறிவியல் தளங்களுக்குப் பொதுவானவை. இயற்கை குறித்த நமது கருத்துக்களே சமூகக் கட்டுமானங்கள்தான், கற்பிதங்கள்தான் என்பதே அறிவியல் ஆய்வுகளின் ஒரு பிரிவினர், ப்ரூனோ லதூர் போன்றவர்கள் வலியுறுத்தவதாகும். இது கார்டீசிய சிந்தனையின் அடிப்படைகளை பரிசீலிக்காத நமது அறிவியல் மனோபாவ முற்போக்காளர்களை அதிர்ச்சியடையச் செய்யக்கூடும். அவர்கள் அய்யகோ அறிவியல் பார்வையை கைவிட்டால் மூடநம்பிக்கையும், இந்துத்துவமும் நம்மைப் பற்றிக்கொண்டுவிடும் என்று மீரா நந்தா என்ற சிந்தனையாளரைப் போல வாதிடக்கூடும். இவர்களைப் பொறுத்தவரை சமூக ஆய்வு என்ற அளவில் கட்டமைப்புகள் நிலவுகின்றன என ஏற்றுக்கொள்வர்; ஆனால் இயற்கை ஆய்வு, அறிவியல், என்பது துல்லியமான

"புற" உண்மைகளால் உருவானது என்று வாதிடுவார்கள். இதன் விளைவாக பால்நிலைக்கும், பாலியலுக்கும் உள்ள வேறுபாட்டை புரிந்துகொள்வது, பால்நிலை ஒப்பீட்டுப் பார்வை போன்றவற்றை உள்வாங்கிக்கொள்ள மிகவும் சிரமப்படுவார்கள். தாய்மை, தந்தமை எல்லாம் கட்டமைப்பு என்னும்போது அவர்களுக்கு பாலுறவையே மறுத்துவிட்டதாக நினைத்து சிரிப்பாக வரும்.

அதே சமயம், கற்பித, கட்டமைப்புவாதிகள் தற்காலிகமாகவேனும் இயற்கை நியதியாக்கம் செய்வது, பழக்க வழக்கங்கள் தூல வடிவ செயலாற்றல் பெருவது போன்றவற்றையும் மறுக்கத்தொடங்கினால் அவர்கள் வாதமும் பலவீனப்படும். இதை எதிர்கொள்ளவே இயான் ஹாக்கிங் என்ற இன்னொரு தத்துவவாதி "எதனால் ஆனது இந்த சமூக கட்டமைப்பு?" "A Social Construction of What?" என்ற நூலை எழுதினார். இது தொடர்பாக லதூருக்கும் அவருக்கும் நிக்ழந்த விவாதம் முக்கியமானது. தத்துவ சிந்தனையின் முடிவற்ற முரண்களின் மற்றுமொரு வெளிப்பாடு. Nominalism, Realism ஆகிய இரு இடையறா



வாதத்திலீடுபடும் தத்துவ சரடுகளின் மற்றுமொரு சந்திப்பு எனலாம்.

சரி இப்போது கற்பிதமென்றால் உண்மை என்கிறாயா, பொய் என்கிறாயா அல்லது வரும், ஆனா வராது என்ற பாணியில் நகைச்சுவை செய்கிறாயா என்ற பொறுமையற்ற குரல் அல்லது முணுமுணுப்பு எழக்கூடும் என்று எனக்குத் தெரிகிறது. ஆனால் இது உண்மை பொய் குறித்த பிரச்சினையில்லை. பொதுமைப்படுத்துதல், சாராம்சம் கற்பித்தல் ஆகியவற்றை சமன் செய்யும் விமர்சன ஆற்றலின் தேவை குறித்த பிரச்சினை.

இங்கே இதையெல்லாம் கூறக்காரணம் என்ன? தென் தமிழகம் ஒரு கற்பித நிலப்பரப்பு என்று சொல்வது அப்படியொரு நிலப்பரப்பை அடையாளம் காண்பது தவறு என்பதற்கோ அல்லது "அதன்" குணாதிசியங்களாகக் கூறப்படுவனவற்றிற்கு எந்த அடிப்படையும் கிடையாது என்று நிறுவுவதற்கோ அல்ல. ஆனால் எந்த சில கூறுகளின் அடிப்படையில் பொதுமைப்படுத்துதலும், சாராம்சப்படுத்துதலும் நடக்கிறது என்பதை பரிசீலிப்பது. அதன் மூலம் கட்டமைக்கப்பட்ட நிலப்பரப்பானது எவ்வாறெல்லாம் திரைக்கடையாடலில் பயன்படுகிறது என்பதை விமர்சன பூர்வமாக அணுகுக் கற்பதும்தான். இங்கே முக்கியமான ஆபத்து விமர்சனமற்ற மனம் கற்பிதத்தை ஓயாமல் வலியுறுத்தி செயல்பூர்வமான விளைவுகளை தோற்றுவிக்கும் என்பதுதான். கட்டமைப்பு என்பது ஏட்டளவில் (அல்லது திரையளவில்) இருந்துவிட்டால் பிரச்சினையேயில்லை. அது மனித உடல்களை இயக்கும் விசையை பெரும்போதுதான் பிரச்சினை வருகிறது.

வெட்டருவா சாமி, வேலுக்கம்பு பூமி

ஆறாண்டுகளுக்கு முன்னால் (2005) தமிழ் சினிமா பற்றிய கட்டுரைத் தொகுப்பொன்றை ஆங்கிலத்தில் வெளியிட பேராசிரியர் செல்வராஜ் வேலாயுதம் என்பவர் முனைந்தபோது என்னிடமும் ஒரு கட்டுரை கேட்டார். அப்போது என் மனதில் காதல் (2004) திரைப்படம் பெற்ற வரவேற்பிற்க்குக் காரணம் என்ன என்ற கேள்வி தீவிரமாக செயல்பட்டுக்கொண்டிருந்தது. கதாநாயகன் ஒரு சின்ன சண்டை கூட போடாமல் இறுதியில் அடிவாங்கி, ஓரிரு தினங்களுக்கு முன்னே மனைவியான காதலியை இழந்து மனநோயாளியாகும் ஒரு படம் எப்படி வெற்றிப்படமாக இருக்க முடியும் என்ற கேள்வி என்னை மிகவும் யோசிக்க வைத்தது. அது மட்டுமன்றி மிக முக்கியமாக இந்துப் படத்தின் அழகியல் அதுவரை தமிழ் சினிமா திரையில் காணாதது என்றும் எனக்குத் தோன்றியது. ஒருவகையில் இது "தமிழ் நியோ ரியலிசத்தின்" துவக்கமோ என்னும் கேள்வி எழுந்தது. இது தொடர்பான சிந்தனைகளை காட்சிப்பிழை முதல் இரு இதழ்களில் பதிவு செய்துள்ளேன்.

இப்படி யோசித்தபோதுதான் அந்தப் படம் மதுரையை களமாகக் கொண்டது என்பதும் அங்கு "நிலவும்" சாதிவெறிதான் படத்தின் மையம் என்பதும் முக்கியமானதாகப் பட்ட்து. அப்போது சாமி (2003), கில்லி (2004), மதுர (2004), அட்டகாசம் (2005) போன்ற படங்களும் தென் தமிழகம்/மதுரையை சட்டம் ஒழுங்கு சிக்கலும் சாதி அபிமானத்தின் அடிப்படையில் இயங்கும் மாஃபியாக்களும் நிறைந்த இடமாக சித்தரித்தது நினைவுக்கு வந்தது. காதல் படம் வேறு எந்த விதங்களிலெல்லாம் வித்தியாசமானதாக இருந்தாலும் தென்தமிழகம் என்ற கற்பித நிலப்பரப்பினை பகிர்ந்து கொள்வதில் ஒன்றுபட்டுள்ளது எனத் தோன்றியது. அதனடிப்படையில் இந்தப் படங்களை முன்வைத்து "கற்பித நிலப்பரப்பு: தமிழ் சினிமா உருவமைக்கும் தென்தமிழகம்" (Imaginary Geographies: The makings of the "south" in contemporary Tamil cinema) என்ற கட்டுரையை எழுதினேன். புத்தகம் 2007 ஆம் ஆண்டில் வெளிவந்தது. அதற்குள்ளாக சண்டைக்கோழி (2006), திமிரு (2006) போன்ற பல படங்கள் என் கருத்தை வலுப்படுத்துவதாக வெளிவந்தன.

சுப்பரமண்யபுரம் (2008) படத்திற்குப் பிறகு மதுரை சினிமா என்ற ஒரு வகைப்பாடே இருப்பதாக ஆங்கிலத்தில் கூறத் தொடங்கிவிட்டார்கள்.

முதலில் அந்த ஆங்கிலக் கட்டுரையில் நான் என்னவெல்லாம் கூறியிருந்தேன் என்பதை விளக்கிவிட்டு பின்னர் இன்றைய நிலையில் எப்படி கில்லி மற்றும் காதல் என்ற இரண்டு படங்களும் இரு கதையாடல் வகைமாதிரிகளாக கற்பித நிலப்பரப்பை பங்கு போட்டுக்கொள்கின்றன் என்பதைக் கூற விரும்புகிறேன். வழக்கம்போல கொஞ்சம் உலகம் சுற்றிவிட்டு பிறகு நம்மூருக்கு வருவோம்.

மெஸ்ஸஜொர்னோ: தென் இத்தாலி உருவான கதை

கற்பித நிலப்பரப்பு எப்போது எப்படி உருவம் கொள்கிறது என்பதை விளக்குவதற்காக தென் இத்தாலியை உதாரணமாக எடுத்துக் கொண்டிருந்தேன். அந்தக் கதை மிகவும் சுவாரசியமானது என்பதுடன் என்னுடைய சிந்தனைகளின் அச்சாக விளங்கும் முதலீட்டிய நவீனம் உருப்பெறுவதன் மிகத் தெளிவான உப விளைவு என்பதும் முக்கிய காரணம். அண்மையிலுள்ள ஆந்திரப்பிரதேசத்தில் கில்லியின் மூலப்படமான ஒக்கடு போன்றவை ராயலசீமா பகுதியினைக் குறித்த கற்பிதங்களின் படமாயிருந்தாலும் எனக்கு தென் தமிழகம் உருவானது அதிகமும் தென் இத்தாலி உருவானதற்கு ஒப்பானது என்ற எண்ணம் இருக்கிறது.

பதினான்கு, பதினைந்தாம் நூற்றாண்டுகளில் மத்தியதரைக்கடல் வணிகம் என்பது ஐரோப்பிய பொருளாதார வாழ்வின் மைய விசையாக இருந்தது. இத்தாலி அதன் புவியியல் அமைப்பால் அந்த வர்த்தகத்தின் மையமாக விளங்கும் வாய்ப்பைப் பெற்றிருந்தது. வெனிஸ் நகரம் ஒப்பற்ற துறைமுகமாக விளங்கியது ஷேக்ஸ்பியரின் வெனிஸ் நகரத்து வாணிபன் நாடகத்தின் மூலம் நாமனைவரும் அறிந்திருக்கக் கூடியதே. இத்தாலிய நகர அரசுகள் செல்வச்செழிப்பு மிக்கவையாகவும், கல்வி கலைகளின் தோற்றுவாயாகவும் விளங்கின. லியனார்டோ டாவின்சி, மைக்கலாஞ்சலோ போன்ற தலைசிறந்த ஓவியர்கள் தோன்றக்கூடிய வளம் நிரம்பிய நாடாக இருந்தது இத்தாலி.

பதினைந்தாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் உலக வரலாற்றின் திருப்பு முனைகள், நவீன உலகின் தோற்றுவாய்கள் எனக் கருதப்படக்கூடிய இரண்டு சம்பவங்கள் நிகழ்ந்தன. 1492இல் கொலம்பஸ் அமெரிக்கா என்று பின்னாட்களில் அறியப்பட்ட அதுவரை பழைய உலகம் அறிந்திராத புதிய நிலப்பகுதியைக் கண்டார். 1498இல் வாஸ்கோடகாமா இந்தியாவிற்கு கடல் வழி கண்டார். இரண்டு நிகழ்வுகளும் உலகின் வர்த்தக நடவடிக்கைகளை அடுத்த நூற்றாண்டில் மாற்றியமைக்கக் கூடியதாக இருந்தன. அதுவரை வெனிஸ், ஜெனோவா இரண்டு நகரங்களும் எப்படி முதலீட்டியம் உருப்பெறும் களமாக இருந்தன என்பதை ஜியோவானி அர்ரிகி விளக்குவதை முன்பொரு இதழில் கூறியிருந்தேன். பதினைந்தாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் மெல்ல முதலீட்டியத்தின் தலைநகரம் ஹாலந்தின் ஆம்ஸ்டர்டாமாக மாறியது. லிஸ்பன், லண்டன் போன்ற துறைமுகங்களின் முக்கியத்துவம் கூடத்தொடங்கியது. மத்தியதரைக்கடல் வர்த்தகத்தின் பங்கு ஐரோப்பிய பொருளாதாரத்தில் குறையத் துவங்கியது. அமெரிக்காவிலிருந்து வந்த தங்கமும், பிற விளைபொருட்களும், இந்தியாவுடனான நேரடி கடல் வாணிபமும் ஐரோப்பிய பொருளாதாரத்தை மாற்றியமைக்கத் துவங்கின.

இத்தாலி பொருளாதாரத்தில் பின் தங்கத் தொடங்கியது. நகர அரசுகளுக்கிடையிலான போர்கள் போன்றவை மேலும் அந்த பிரதேசத்தை பின் தங்கச் செய்தன. பதினேழாம் நூற்றாண்டின் மத்தியில் மத்தியதரைக் கடல் பகுதி என்பது முற்றிலும் ஐரோப்பிய இயக்கத்திற்கு வெளியில் சென்றுவிட்டது என்கிறார் பிராடல் (Braudel). இத்தாலிக்கு வடக்கில் இருந்த ஐரோப்பிய நாடுகளான ஹாலந்து, பிரான்ஸ், இங்கிலாந்து போன்றவை செழித்து வளர்ந்து முக்கியத்துவம் பெற்றன. தோராயமாக 1650 முதல் 1850 வரை இருநூறு வருடகாலம் பிற ஐரோப்பிய நாடுகள் இத்தாலியை பழம்பெருமை கொண்ட பின் தங்கிய நாடாக கருதத் தொடங்கின. ஐரோப்பிய சிந்தனையாளர்கள், உயர்குடியினர், பிரபுக்கள், அரசியல் தலைவர்கள் என்று பல வகைப்பட்டவர்களும் இத்தாலியின் பின் தங்கிய நிலையையும், அதன் பண்டைய பெருமைகளையும் பற்றி மீண்டும், மீண்டும் பதிவு செய்தனர். இத்தாலி என்பது முன்னேறிய ஐரோப்பிய நாடுகளின் கேலிக்கும், பச்சாதாபத்திற்கும் உரியதாக மாறியது. இக்காலகட்ட ஐரோப்பிய ரத்துவர்திகள் இத்தாலிகள் சோம்பேறிகள், உணவு, வைன் போன்றவற்றை தவிர பிறவற்றில் நாட்டமற்றவர்கள் என்றெல்லாம் அவதூறு பரப்பினர்.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் மத்தியில் இத்தாலிய தேசிய ஒருங்கிணைப்பு நிகழத் தொடங்கியது. மாஜினி, கரிபால்டி போன்றோர் தலைமையில் இத்தாலிய நகர அரசுகள் பேச்சு வார்த்தை, போர் ஆகியவற்றால் இணைக்கப்பட்டு தேசிய அரசு உருவானது. 1860களில் நவீன இத்தாலிய தேசம் ஒருவழியாக உருவாகியது. இத்தாலியின் வட பகுதியிலிருந்த அரசர்களே இதற்குத் தலைமை தாங்கினர். சிசிலி போன்ற தெற்குப் பகுதிகள் கரிபால்டியால் போரில் வென்றெடுக்கப்பட்டன. எனவே, இத்தாலிய உருவாக்கமென்பது வடக்கு இத்தாலியின் தலைமையில் நிகழ்ந்தது என்றால் தவறில்லை. வட இத்தாலிய நகரங்கள்தான் பதினான்காம், பதினைந்தாம் நூற்றாண்டுகளில் செல்வச்செழிப்பில் மிகவும் முன்னேறியவை. வெனிஸ், ஜெனோவா, மிலன், ஃப்ளோரன்ஸ், பைசா போன்ற நகரங்களே பெரும் வளர்ச்சி கண்டன. தெற்கு இத்தாலிய நகரங்களான ரோம், நேப்பிள்ஸ் போன்றவை பழைய பண்பாட்டின் எச்சங்களாக, பண்டைய நாகரீகத்தின் அடையாளங்களாகக் கருதப்பட்டன. எனவே பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு ஒருங்கிணைப்பு வட பகுதியின் தலைமையில் நடந்தது வியப்பிற்குரியதில்லை.

இத்தாலிய தேசம் உருவான பிறகு வட இத்தாலியர்களுக்கு இரண்டு நூற்றாண்டுகளாக ஐரோப்பாவில்

அவர்கள் இழந்திருந்த பெருமையை மீட்க வேண்டும், நவீன ஐரோப்பாவின் பகுதியாக மாற வேண்டும் என்ற அவசரமும், அவசியமும் இருந்தது. இரண்டு நூற்றாண்டுகளாக மொத்த இத்தாலியையுமே பழம்பெருமை பேசும் பின் தங்கிய நாடாக கணித்து ஐரோப்பா வர்ணித்து வந்ததை நாம் பார்த்தோம். வடக்கு இத்தாலி அந்த வர்ணனை முழுவதையும் தெற்கு இத்தாலிக்கு கொடுத்துவிட்டு தன்னை ஐரோப்பாவுடன் இணைத்துக்கொள்ள ஒரு பிரம்மாண்டமான சொல்லாடல் களத்தை உருவாக்கியது. அதன் முக்கியக் உருவகம்தான் மெஸ்ஸஜொர்னோ, அதாவது "நடுப்பகல்" என்ற வார்த்தையை தெற்கு இத்தாலியை குறிக்க பயன்படுத்தத் துவங்கியது.

நாம் ஏற்கனவே சொன்னபடி வடக்கு மற்றும் தெற்கு இத்தாலிக்கு இடையே பதினைந்தாம் நூற்றாண்டில் வரலாற்று ரீதியாக உருவான வித்தியாசங்கள் சாரம்சபடுத்தப்பட்டு தெற்கு இத்தாலியின் மக்கள் சுபாவத்திலேயே சோம்பேறிகள், குற்றவாளிகள், முரடர்கள், குலக்குழு மனோபாவம் உள்ளவர்கள், ஆணாதிக்கவாதிகள், கல்வியில் பின் தங்கியவர்கள் மொத்தத்தில் தெற்கு இத்தாலியர்கள் நவீன வாழ்க்கைக்குள் வராதவர்கள் என்ற சித்தரிப்பு எல்லாவகையான சொல்லாடல்களில், கதையாடல்களிலும் பதிவு பெற்றது. பின்னர் திரைப்படங்கள் பரவலானபோது அவற்றிலும் தெற்கு இத்தாலியின் மெஸ்ஸஜொர்னோ பரிமாணம் பல விதங்களில் பதிவு கண்டது. இதற்கு புதிய வலு சேர்ப்பதாக அமைந்தது சிசிலி தீவினை மையமாக்க் கொண்ட மாஃபியா என்ற குற்றவியல் ரகசிய அமைப்புகள்.

அந்தோனியோ கிராம்சியின் "தெற்கத்தி கேள்வி" (Southern Question) பற்றிய எழுத்துக்களைப் படிக்கும்போது உள்ளபடியே வடக்கிற்கும், தெற்கிக்கும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் துவக்கத்தில் தொழில் முதலீட்டிய வளர்ச்சியில் இருந்த வேறுபாடு தெரியவரும். இதையொட்டி கலாசார ரீதியான "நவீன" மனோபாவ வளர்ச்சியில் வேறுபாடு இருக்கத்தான் செய்தது எனலாம். ஆனால் இந்த வேறுபாடு பொதுமைப்படுத்தப்பட்டு, சாராம்சம் கண்டபோதுதான் மெஸ்ஸஜொர்னோ என்ற மிகப்பெரிய கட்டமைப்பு நிகழ்ந்தது. அதன் சமகாலத்திய விளைவாக Lega Nord என்ற கட்சி வடக்கு இத்தாலி தனி நாடாக வேண்டும் என்ற பிரிவினைக் கோரிக்கையின் அடிப்படையில் இயங்கி வருகிறது. தெற்கு இத்தாலி வடக்கிற்கு ஒரு தேவையற்ற சுமை என்பது அந்தக் கட்சியின் வாதம். எனவே நாம் முதல் பகுதியில் விரிவாகப் பரிசீலித்த கற்பித நிலப்பரப்பிற்கு தென் இத்தாலி நல்லதொரு உதாரணம். இனி என் ஆங்கிலக்கட்டுரையில் தென் தமிழகம் எந்தக் காரணங்களால் வரலாற்று ரீதியாக கற்பித நிலப்பரப்பானது என்பதற்கு நான் முன்வைத்த காரணங்களை கூறுகிறேன்

மதுரையும், சென்னையும்: ஒரு இருமை எதிர்வின் கட்டமைப்பு

தெற்கு இத்தாலியைப் போலவே தென் தமிழகமும் பண்டைய நாகரீகத்தின் இருப்பிடம். கடல்கொண்ட குமரி அல்லது லெமூரியா கண்டமே கல்தோன்றி மண் தோன்றாக் காலத்தே தோன்றிய தமிழனத்தின் பிறப்பிடமாக கற்பனை செய்யப்படுவதுண்டு. தமிழ் மன்னர்களில் இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளோ, அதற்கு மேலோ பாண்டியர்களுக்கு இருந்த தலைநகரத் தொடர்ச்சி வேறு யாருக்கும் கிடையாது. தமிழ்ச் சங்கம் கண்ட மதுரை தமிழ்த் தொன்மையின் உருவகம்.

இந்த தொன்மை என்பது நவீனம் என்பதற்கு எதிரானது. பதினாறாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் ஆங்கிலேயர்களால் வாங்கப்பட்ட மதறாஸ அல்லது சென்னைப் பட்டிணம் என்ற மீனவக் கிராமத்தில் செயிண்ட் ஜார்ஜ் கோட்டை உருவானபோது அது முதலீட்டிய நவீனத்தின் முக்கியப் புள்ளியாகியது. சென்னைக்கும், மதுரைக்குமான இருமை எதிர்வின் அடிப்படை அங்கு தொடங்குகிறது. கடைசியாக மதுரையை தலைநகராகக் கொண்டு தமிழகம் முழுவதும் ஆட்சி செய்த நாயக்கர்களின் காலம் முடிந்த போது சென்னையை மையமாகக் கொண்ட நவீன ஆங்கில அரசின் சின்னம் எழுந்தது.

நாயக்கர்கள் காலத்திலேயே மதுரைப் பகுதியின் கள்ளர்கள் பிரச்சினை முக்கியமான அரசாட்சிப் பிரச்சினையாக இருந்தது இப்போது பரவலாக புனைவுகளிலும், சொல்லாடல்களிலும் இடம் பெற்று வருகிறது. இதன் ஒரு வெளிப்பாடாகத்தான் மதுரை வீரன் கதைப்பாடலும் அதன் இருபதாம் நூற்றாண்டு கதையாடல் வடிவங்களும் விளங்குகின்றன. தமிழ் சினிமா மதுரை வீரன் கதையை 1939இல் ஒருமுறையும், 1956இல் ஒரு முறையும் திரையில் உருவாக்கியது குறிப்பிடத் தக்கது. மதுரை என்பது சட்டம், ஒழுங்குப் பிரச்சினையின் ஒரு

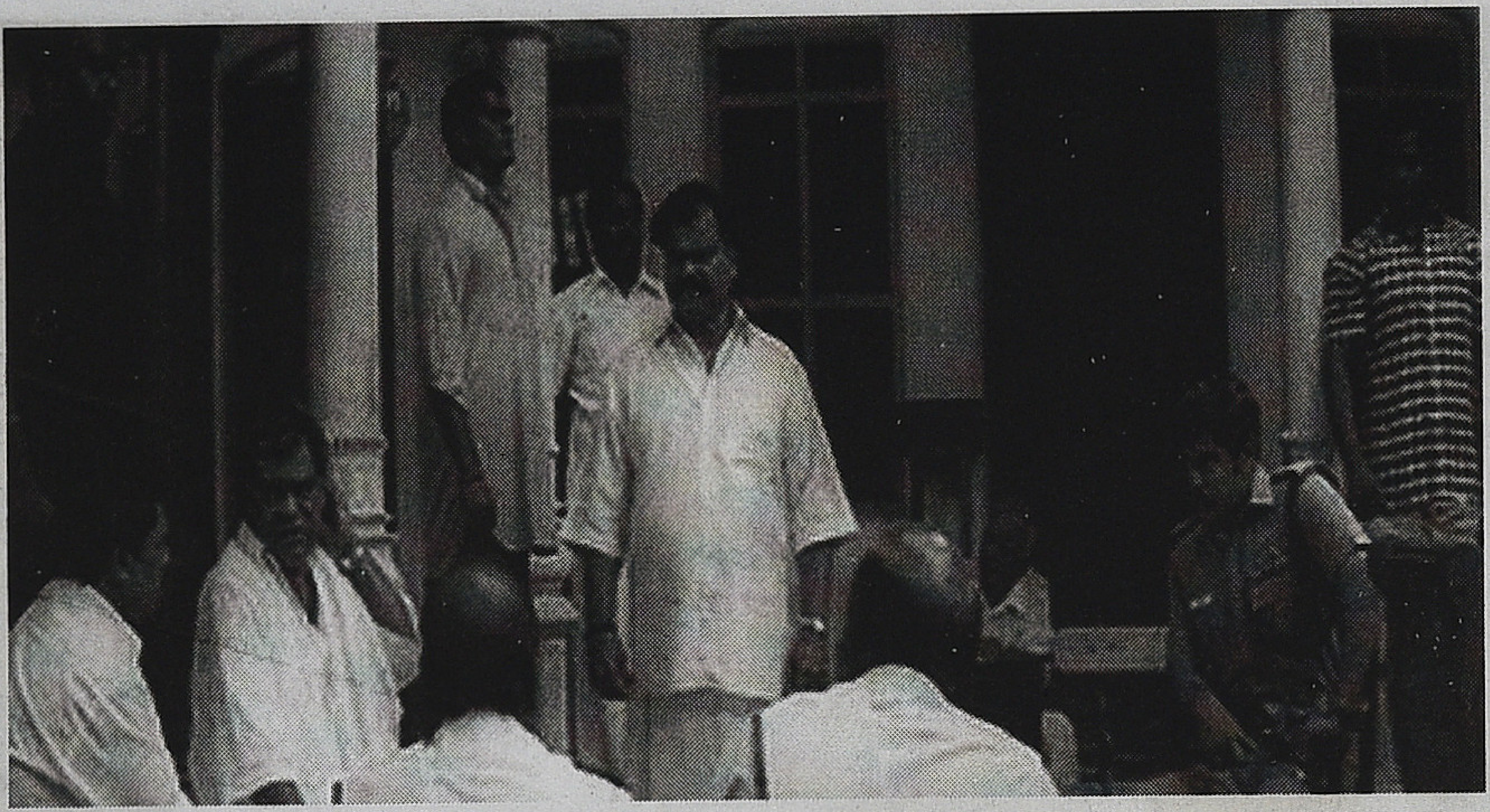
குறியீடாகியது.

சென்னையை மையமாக்க் கொண்டு மெல்ல தன் வரி வசூலிக்கும் உரிமையை தமிழகம் முழுவதும் கிழக்கிந்திய கம்பெனி விரிவாக்கத் தொடங்கியபோது பாளையக்காரர்களே அதை எதிர்த்தனர். மீண்டும் தென் தமிழகம் நவீன அரசு முறையை எதிர்க்கும் ஒரு பிரதேசமாகியது. Polygar Wars என்று அழைக்கப்படும் போர்களில் கட்டபொம்மன், பூலித்தேவன், மருது சகோதரர்கள், கான் சாகிப் என்ற மருதநாயகம் போன்றவர்கள் பிற்காலத்தில் வெகுஜன நினைவுகளிலும், கதையாடல்களிலும் பதிவு கண்டனர். மருதநாயகம் மட்டும் திரையில் அவதரிப்பது ஒத்திப்போடப்பட்டுள்ளது.

ஆங்கிலேய ஆட்சியில் மரபு ரீதியான காவல் உரிமை பெற்றிருந்த கள்ளர்களுக்கு நவீன அரசமைப்பில் இடம் கிடையாது என்பதால் கள்ளர்களுக்கு எதிரான பண்டு கலவரத்தை அரசு ஒருவகையில் தூண்டியதை ஆனந்த் பாண்டியன் என்ற மானுடவியலாளரின் ஆய்வுகள் சுட்டிக் காட்டுகின்றன. காவலும், குற்றமும் கொள்ளும் நெருக்கமான உறவென்பது நம்மால் புரிந்து கொள்ள முடியாததல்ல. காவல் உரிமையின் பேரில் கள்ளர்கள் கவர்ந்த கால்நடைகள், களவாடப்பட்டதாக அந்த உரிமையினை மறுக்கும் நவீன அரசால் கருதப்படும். இப்படியாக பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் மீண்டும் நவீனத்திற்கும் தெற்கிற்கும் முரண்பாடு உருவாகியது.

சுதந்திர இந்தியாவில் சென்னை அரசாங்கம் சந்தித்த முதல் பெரிய சவால் முதுகளத்தூர் கலவரம் என்ற சாதிக்கலவரம். எண்பதுகளிலும், தொண்ணூறுகளிலும் மீண்டும் தென் தமிழகம் சாதிச்சண்டைகளுக்காக ஊடக வெளியில் அறியப்படத்துவங்கியது முக்கியமானது. மற்ற பகுதிகளிலும் சாதி ஆதிக்கமும், கொடுமைகளும் இருந்தாலும் பெரும் கலவரங்களும், மோதல்களும் வெடிக்கும் பகுதியாக தென் தமிழகமே பதிவாகிறது.

சிந்தனையாளர் எம்.எஸ்.எஸ்.பாண்டியன் ஒரு கட்டுரையில் சுட்டுக்காட்டியபடி தி.மு.க என்ற வெகுஜன் அரசியல் இயக்கத்தின் உருவாக்கத்தில் முழுமையாக தங்களை ஈடுபடுத்திக்கொள்ளாத, அடையாளப்படுத்திக்கொள்ளாத இரு சாதிச்சமூகங்கள் வன்னியர்களும், முக்குலத்தோரும் எனலாம். வன்னியர்கள் மெள்ள நவீனத்தை நோக்கி நகர்பவளாகத் தெரிய, முக்கலத்தோர் மட்டுமே நவீன மறுப்பாளர்களாக ஊடகங்களில் பதிவு காணத்தொடங்கினர் என்பது முக்கியமானது. பெண் சிசுக்கொலை வடக்கு, மேற்கு மாவட்டங்களிலும் நடைபெறுவதாக பின்னர் அறியப்பட்டாலும் உசிலம்பட்டியே அதன் முக்கிய அடையாளமாகியது. இப்படியாக பல நிகழ்வுகளை கூறிக்கொண்டே செல்லலாம். இதன் விளைவாக திரை வெளியில் தென் தமிழகம் என்பது ஒரு முக்கிய அடையாளமாகத் தொடங்கியது.



தென்பாண்டிச் சீமையிலே

பம்பாயில் வாழ்ந்த ஒரு டான் அல்லது தாதா வர்தா பாய் என்று அறியப்பட்ட வரதராஜ முதலியார். இத்தாலிய மாஃபியாவை அடிப்படையாக்க் கொண்டு மரியோ பூசோ என்பவர் எழுதிய காட் ஃபாதர் என்ற புதினம் மிகப் பெரிய வெற்றி பெற்ற ஆங்கிலப் படமாகியது. அதைத் தழுவி தமிழில் ஒரு படம் எடுக்க வேண்டும் என்னும்போது வர்தா பாய் நல்ல மாதிரியை கொடுப்பவராக இருந்தது நியாமானதுதான். திரைக்காக முதலியார் நாயக்கராகவும், படத்தலைப்பில் நாயகனாகவும் ஆனார். ஆனால் கொங்கு நாட்டைச் சேர்ந்த நாயக்கராக இருக்காமல் திடீரென்று தென்பாண்டிச் சீமையிலே, தேரோடும் வீதியிலே தன் அடையாளத்தைக் கொண்டவரானார். இது பின்னணிப் பாடலில் நடப்பதாக இருந்தாலும், வெறும் தற்செயல்போலத் தோன்றினாலும், நிச்சயம் தற்செயல் அல்ல. குறி (sign) மிதந்து சென்று புதிய அர்த்தங்களை பற்றத் தொடங்கும்போது அது எடுக்கும் திருப்பங்கள் கலாசார ஆய்வில் முக்கியமானவை. ஏதோவொரு புதிர்ப்பாதையில் சிசிலியில் தொடங்கிய மாஃபியா டான், தென்பாண்டிச் சீமைக்கு வந்து சேர்ந்துவிட்டான் என்பதுதான் இங்கு முக்கியம். தமிழகத்தில் அவன் வேறெங்கு போக முடியும் என்று ஒருவர் கேட்கலாம்.

பிற்காலனீய சமூகங்களின் பிரச்சினை என்ன? பிரதான சமூக நீரோட்டம் முதலீட்டிய நவீனத்தின் பிடியினுள் செல்ல விரும்புகிறது. மரபும் பாரம்பர்யமும் விடமாட்டேன் என்று பிடித்துக்கொள்கிறது. பல்வேறு தளங்களில் பேரம் நடக்கிறது. ஏராளமான தமிழ்ப் படங்கள் இந்தப் போராட்டத்தை பதிவு செய்பவைதான். நான் ஏற்கனவே விவாதித்தபடி தனித்தியங்கும் சினிமாவாக, அன்றாட வாழ்வை நெருக்கமாகப் பார்க்காத சினிமாவாக அவை இருக்கும். கமலஹாசன் திரைப்படங்களை "யதார்த்தமாக" அன்றாட வாழ்விற்கு நெருக்கமாக தயாரிக்க விரும்பியபோது இந்தப் பிரச்சினையை துல்லியமாகப் பேச "தேவர் மகன்" என்ற களமே தேர்வாக இருந்தது. அதனால் தென் தமிழகம் ஒரு கற்பித நிலப்பரப்பாக உருவாக இந்தப் படமே அடிப்படை அமைத்துத் தந்தது எனலாம். நாம் ஏற்கனவே பார்த்த "வெட்டருவா சாமி, வேலுக்கம்பு பூமி" வர்ணனை கொண்ட பாடல் தேவர் காலடி மண்ணை போற்றிப் பாடும் பாடல். இதை ஒருவிதமான சமீபகாலத் துவக்கமாகக் கொண்டுதான் தென் தமிழக

திரைச்சித்தரிப்புகள் பின்னர் தொடர்ந்து நடைபெற்றன என்பது என் கணிப்பு.

சாதி தாதாவும், சாதியற்ற தாதாவும்

என்னுடைய ஆங்கிலக் கட்டுரையில் எப்படி வில்லனுக்கும், கதாநாயகனுக்குமான வழக்கமான மோதல் கதைகளில் தென் தமிழகம் வரும்போது அங்கு சாதி முக்கியத்துவம் பெறுகிறது என்பதைக் கூறியிருந்தேன். உதாரணமாக சாமி திரைப்படத்தில் திருச்சியில் தாதாக்களுடன் மோதி திருநெல்வேலிக்கு மாற்றலாகும் ஆறுச்சாமி அங்கு சந்திக்கும் தாதா, எட்டு மாவட்டங்களில் தேர்தல் வெற்றி தோல்வியை தீர்மானிக்கும் பெருமாள் பிச்சை, சாதி அபிமானத்தின் அடிப்படையிலேயே தாதாவாக இருக்கிறார். தன்னை துணிவாக எதிர்த்து நிற்கும் ஆறுச்சாமியைக் கூட தன் சாதிக்காரனாகத்தான் இருக்கவேண்டும் எனச்சொல்லி ரசிக்கிறார்.

அட்டகாசம் பட்த்தில் சென்னை நகர தாதா இரட்டை அஜீத்களின் அப்பாவைக்கொன்றுவிட தெற்கே சென்ற அஜீத் அங்கே சாதியடிப்படையிலான தாதாவைத்தான் சந்திக்கிறார். இறுதியில் தெற்கு தாதா சென்னை தாதாவை ஒழிப்பதுடன் படம் முடிகிறது. இந்தப் படத்தில் சென்னை அஜித் தெற்கு தாதாவின் பிடியிருந்து தப்ப தென் தமிழகத்தின் பல பகுதிகளுக்கு பயணம் செய்வார். அந்தக் காட்சிகள் அனைத்தும் தென் தமிழகத்தை தாதாவின் வலைப்பின்னலில் இருப்பதாக பார்வையாளர் மனதில் நிற்கும்படி உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.

மதுர படத்திலும் பசுபதி ஏற்றிருந்த மதுரை தாதா வேடம் சாதியையே தன் அடையாளமாக, செயல்பாட்டின் அடிப்படையாகக் கொண்டது. நவீன அரசாங்கத்தின் பிரதிநிதியாக கலெக்டர் விஜய் இருக்க, அதை எதிர்க்கும் அந்த மகா தாதா தான் பழைய மன்னர் பரம்பரையில் வந்ததாகக் கூறிக்கொள்வார். நவீன கருவியான செல்போனில் குண்டு வைத்து மக்களிடையே விநியோகம் செய்து பெருநாசத்தை விளைவிக்க பசுபதி முடிவு செய்ய, நவீன கலெக்டர் விஜய் பசுபதியையே டாங்கர் லாரியில் கட்டி செல்போனில் டவரில் மோத விட்டு அவரை அழிப்பார். சென்னையில் வந்து முதலமைச்சரின் ஆசியுடன் விஜய் மதுரையில் தாதாவை அழித்து சட்டம் ஒழுங்கை மீட்பது பழைய மதுரை வீரனின் கதையாடல் கூறுகளை நினைவுபடுத்தக் கூடியது.

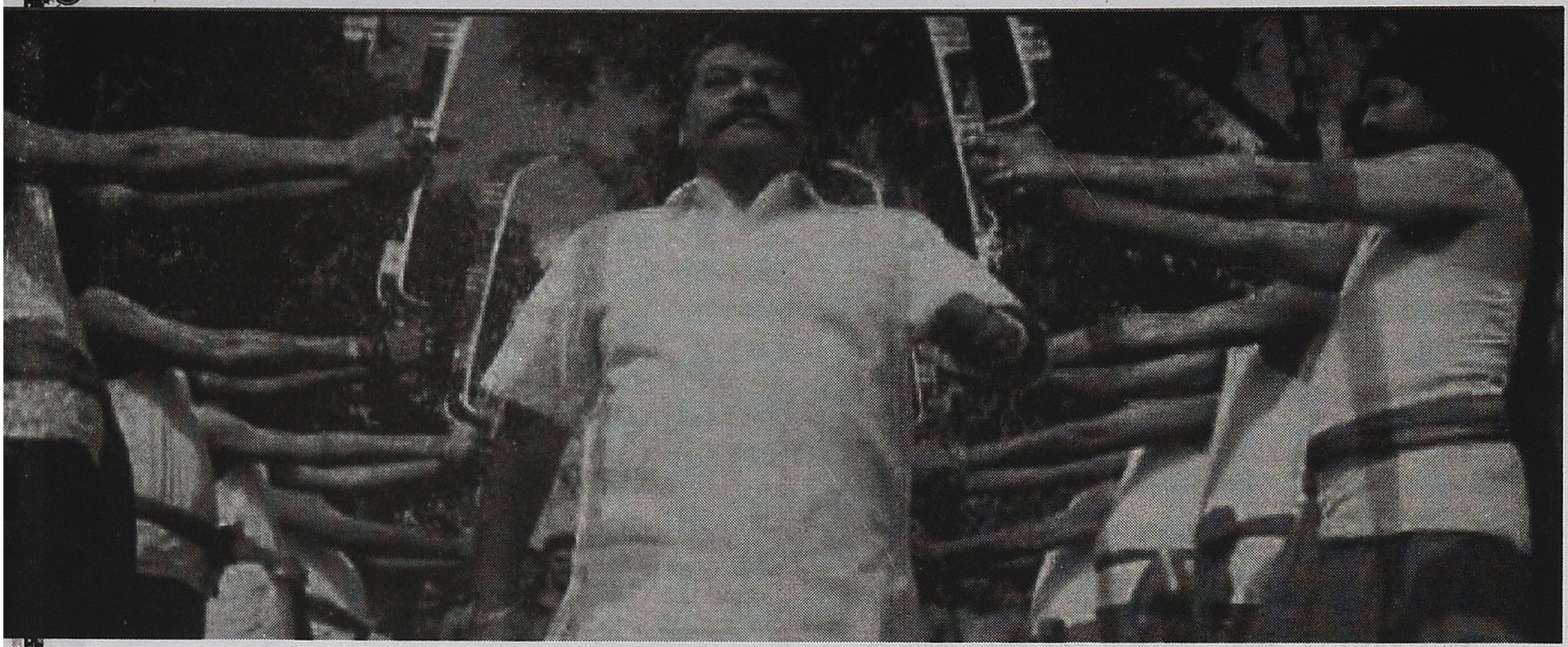
இதன் முக்கியமான பாடபேதம் திருப்பாச்சி. அதில் விஜய் திருப்பாச்சியில் அருவாள் தயாரித்தாலும் நல்ல பையனாக முற்போக்காளனாக இருக்க, அவர் தங்கையை நகரத்தில் கல்யாணம் செய்து கொடுக்க விரும்புவார். ஆனால் சென்னை நகரமோ ஏரியாவுக்கு ஒரு தாதாவின் கையில் சிக்குண்டிருக்கும். திருப்பாச்சி விஜய் வந்து வில்லன்களை வதம் செய்து சென்னையில் சட்டம் ஒழுங்கை மீட்பார். இங்கே சட்டம் ஒழுங்கு சீர்குலைவது சென்னை, அதை மீட்பது அருவாளுக்கு பிரபலமான தென் தமிழக கிராமத்து மனிதன் என்றாலும், அதை சாதிப்பது தெற்கத்தி வீரம். விஜய் சென்னை வில்லன்களிடம் கூறும் வசனம் முக்கியமானது. நீ வெட்டுவதற்குத்தான் அருவாளை எடுப்பாய்; எனக்கு அது உடலின் ஒரு பகுதி என்பார். நவீன பிரதேசம் சிக்கலுக்காளானால் அதை காப்பாற்றும் வலிமை நவீனத்துக்கு முந்தைய பாரம்பர்ய தெற்குக்கிற்கு உண்டு.

இப்படியாக சென்னை ஒரு புறமும், மதுரை மற்றும் தென் தமிழகம் மற்றொருபுறமுமாக இருமை எதிர்வு கட்டமைக்கப்படுவதன் பொருள் என்ன? நவீனம் நல்லதா, பாரம்பர்யம் நல்லதா என்ற விவாதத்தையும் தாண்டி சென்னையின் நவீனம் உறுதிப்படுவதே இங்கு முக்கியம். ஏனெனில் தேசிய, சர்வதேசிய கற்பனையில் சென்னை இந்தியாவின் தெற்கில் இருக்கும் ஒரு பாரம்பர்ய நகரம். சென்னையின் சர்வதேச பிம்பம் மைலாப்பூர் பார்ப்பனர்களால் உருவானது. நர்கஸ் காபியும், மியூசிக் அகாடமியும், பரத நாட்டியமுமாக ஒரு புறம் மரபின் அடையாளமாக ஒருபுறம் இருக்க, இதற்கு மாற்றாக எழுந்த பார்ப்பனரல்லாதோர் இயக்கமோ திருவள்ளுவர், சங்க இலக்கியம் என்று மாற்றுத் தொன்மையை முன்னிறுத்தவதாகவே இருந்தது. கல்கத்தாவுடன் ஒப்பிடும்போது சென்னைக்கு நவீனம் பத்தாது. டெல்லி, பம்பாய், பெங்களூருடன் ஒப்பிடும்போது முதலீட்டிய வளர்ச்சி பத்தாது. மொத்தத்தில் முதலீட்டிய நவீன வரைபடத்தில் சென்னைக்கு பின் தங்கிய இடம்தான்; வடக்கு மேலாக தெற்கு கீழாக இந்தியாவை நிற்கவைத்தால் பாரம்பர்யம் அடியில் இறங்கி தெற்கில்தானே சேமிக்கப்படும்.

ஆனால் நவீன தமிழ் மொழியின் தலைநகரம் ஆங்கிலேயர்கள் உருவாக்கித் தந்த சென்னைதான். எனவே தமிழ்நாட்டின் முதலீட்டிய நவீனத்தின் அறிகுறியாக சென்னை உலக முதலீட்டிய நவீன வரைபடத்தில் இணைய வேண்டுமென்றால் அது தமிழகத்தின் வேறொரு பகுதியிலிருந்து தன்னை வேறுபடுத்திக்கொள்ள வேண்டும். அது இயல்பாகவே தெற்காகத்தானே இருக்க முடியும்? எனவே தென் இத்தாலியைப் போல தென் தமிழகம் என்ற நிலப்பரப்பு கற்பிதமாவது ஒரு சர்வதேச வரலாற்றுச் செயல்திட்டத்தின் பகுதியாகிறது. ஒவ்வொரு தேசமும் தன்னில் ஒரு பகுதியை பிற்போக்கிற்கு வெட்டிக்கொடுத்துவிட்டு மற்றொரு பகுதியை முற்போக்கானதாக சொல்லாடல்களித்தில் கற்பிதம் செய்கிறது. அமெரிக்கத் தெற்கும் சிவில் வார் காலத்திலிருந்தே பிற்போக்கானதுதான்.

இங்கே தமிழகத்தைப் பொறுத்தவரை நாம் சீமை என்ற பின்னொட்டைக் குறித்து யோசிக்கவேண்டும். ஏன் வடக்கத்தி சீமை என்ற சொற்சேர்க்கை புழக்கத்தில் இல்லை? மேற்கத்திச் சீமை என்ற சொற்சேர்க்கையையும் நான் கேள்விப்பட்டதில்லை. சீமை என்பது சீர்மை என்ற நிர்வாக, ஆட்சிக்குரிய பகுதியாக இருந்த சொல்லின் மரூஉ என்று கூறப்படுகிறது. குறிப்பாக தென்பகுதி ஆட்சியாளர்கள் இந்த நிர்வாக அலகை பயன்படுத்தியதால் அங்கே மட்டும் சிவகங்கைச் சீமை போன்ற சொற்கள் நிலவுகின்றன என்று ஒரு கருத்து இருக்கிறது. அதே சமயம் சீமை என்றால் அயல் தேசம், தூர தேசம் என்ற பொருளும் இருக்கிறது. சீமை எண்ணெய் என்று மண்ணெண்ணெய்க்கு பேர் வைத்தால் அது சீமெண்ணெய் ஆகியது (கிரோசின் என்ற பெயர் மருவி கிருஷ்ணாயிலாக இந்துப் பெயர் கொண்டது வேறு கதை). அக்கரைச் சீமை என்று கடல் கடந்த அயல்நாடுகளை குறிப்பிடுவது வழக்கம்.

மொழிகள் எல்லா இடங்களிலும் எழுதப்பட்டாலும், பேசப்பட்டாலும் அதற்குள்ளே தன்னுடைய புவியியல் வேராக ஒரு இடத்தைத் தேர்வு செய்யும் தன்மை இருக்கும். மிடில் ஈஸ்ட் Middle East என்று ஆங்கில மொழியில் சொன்னால் அது குவைத், அபுதாபி, துபாய் போன்ற



எமிரேட் பகுதிகள், சௌதி அரேபியா போன்றவற்றை குறிக்கும். அந்தப் பகுதிகள் சென்னைக்கு வடமேற்கே இருக்கின்றன. அதனால் நான் அதை மிடில் வெஸ்ட் Middle West என்றுதான் எழுத வேண்டும். அதை ஆங்கில மொழி அனுமதிக்காது. அதன் உத்தேச வேர் லண்டன் நகரம்தான். லண்டனுக்கு அது மிடில் ஈஸ்ட் என்பதால் ஆங்கிலத்தை எங்கே எழுதினாலும், ஆஸ்திரேலியாவில் எழுதினாலும் அது மிடில் ஈஸ்ட்தான். அதைவிட வேடிக்கை தமிழிலும் அது மத்திய கிழக்குதான். ஒருவேளை உலக வரைபடத்தைப் பொறுத்தவரை எல்லா நவீன மொழிகளின் வேர்களுமே ஐரோப்பாதானோ என்ற கேள்வி எழத்தான் செய்கிறது. நிற்க.

நவீன தமிழ் உருவானபோது அது சென்னையைத்தான் தனது உத்தேச களமாகக் கருதியது எனத் தோன்றுகிறது. அதனால்தான் திருநெல்வேலிச்சீமை, சிவகங்கைச் சீமை என்று கூற முடிகிறதே தவிர வேலூர்ச்சீமை, பாண்டிச்சேரி சீமை என்று சொல்லமுடிவதில்லை என்று ஊகிக்கத் தோன்றுகிறது. நவீன மொழியின் உத்தேச களம் சென்னையாக இருக்க, மொழித்தொன்மையின் களமாக மதுரை இருப்பது இருமை எதிர்வை வலுப்படுத்துகிறது.

கில்லி x காதல் முதல் தூங்கா நகரம் வரை

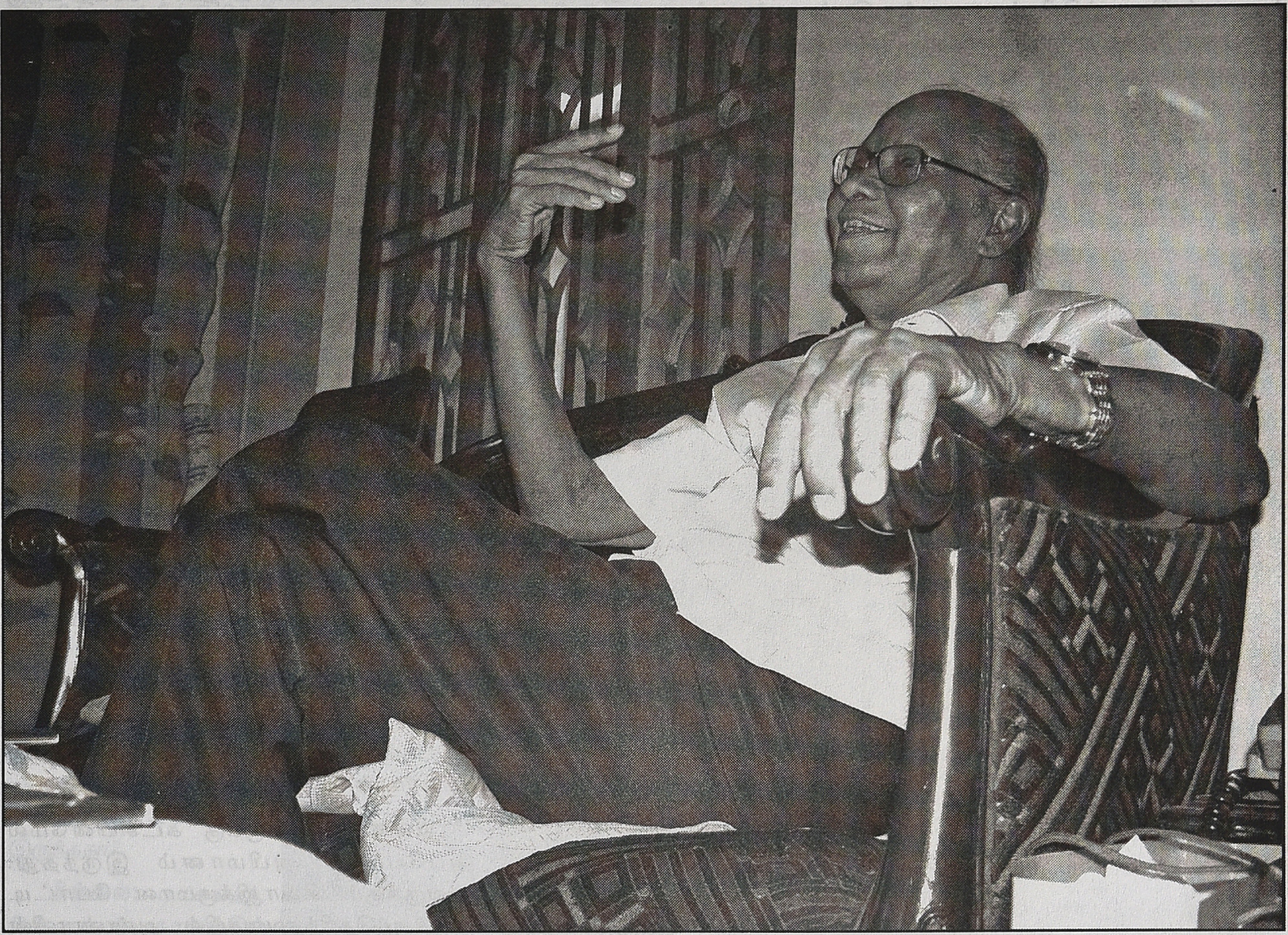
கில்லியையும், காதலையும் எனது ஆங்கிலக்கட்டுரையில் விவாதித்திருந்தாலும் அவற்றை தீவிரமாக ஒப்புநோக்கவில்லை. இரண்டு படமும் சென்னை, மதுரை இருமை எதிர்வை கட்டமைப்பதில் மிக முக்கிய பங்காற்றுகின்றன. இரண்டுமே ஒரு ஆணும், பெண்ணும் மதுரையிலிருந்து தப்பித்து சென்னை வருவதுதான். ஒரு படத்தில் தப்பிக்கும் முயற்சி முழு வெற்றி அடைகிறது. மற்றதில் தப்பித்தல் தாற்காலிகமாகிறது. ஆனால் அழகியல் தளத்தில், பிம்பங்களை கருக்கொள்ளும் முறையில் இரண்டு படங்களும் இரு வகைமாதிரிகளை பிரதிநிதித்துவம் செய்கின்றன. நான் முந்தைய இதழ்களில் இந்த வகைமாதிரிகளை விவாதித்து இருக்கிறேன். கில்லி தனித்தியங்கும் சினிமா வகையைச் சேர்ந்தது. காதல் அன்றாட வாழ்வை ஊடுறுவும் வகையைச் சேர்ந்தது. ஆனால் இந்த இரண்டு வகைமாதிரிகளும் ஒன்றுடன் ஒன்று கலக்காதவை அல்ல. பல படங்களில் இந்த இரண்டு விதமான பிம்பங்களை கருக்கொள்ளும் முறையும் கலந்திருக்கும். அதற்கான நல்ல உதாரணமாக சமீபத்திய மதுரை சினிமா தூங்கா நகரத்தை எடுத்துக் கொள்ளலாம். அடுத்த இதழில் விரிவாக கில்லி, காதல், தூங்கா நகரம் ஆகிய படங்களையும் ஏன் அன்றாட வாழ்வை ஊடுறுவும் சினிமா இந்த தென் தமிழக கட்டமைப்பிலிருந்து உத்வேகம் பெற்றது என்பதையும் ஆராய்வோம்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. ஆங்கிலத்தில் தொன்னூறுகளுக்குப் பிறகு இயங்கும் முக்கியமான சிந்தனையாளர்கள் பெரும்பாலோர் இந்த post-modern என்ற அபத்தமான சொற்சேற்கையை பயன்படுத்துவதில்லை என்பதுடன் அதைக்கேட்டவுடன் அருவருப்பே அடைகிறார்கள் என்பதே உண்மை. அப்படியானால் ஏன் இந்த சொற்சேர்க்கை ஆங்கிலத்தில் பிரபலமடைந்தது என்ற கேள்வி எழும். லியோதார், ஃப்ரடெரிக் ஜேம்ஸன் உள்ளிட்ட சிலர் இந்த சொற்சேர்க்கையை வைத்து கோட்பாட்டாக்கம் செய்ததினால் ஏற்பட்ட விபரீதம் இது. அவர்கள் செய்த கோட்பாட்டாக்கம் பரிசீலிக்கத்தக்கதுதான். ஆனால் அந்த சொற்சேர்க்கை அனர்த்தமானது. அதை ஊடக வெளிகள், பதிப்புத்துறை போன்றவை மலினமாக்கி பரவலாக்கியதால் அது ஏதோ பிரம்மாண்டமான கருத்தாக்கம்போல மிதந்து தொலைக்கிறது. தெரிதா, தெல்யூஸ் போன்ற தத்துவவாதிகள் இந்த சொற்சேர்கையை பயன்படுத்தியது இல்லை. Post-structuralism என்ற சொற்சேர்க்கையைக் கூட காயத்ரி ஸ்பிவாக் போன்ற சிந்தனையாளர்கள் அவர்கள் செய்த ஒரு முக்கியமான பிழை என்றே இன்று கருதுகிறார்கள். Posties, Postology போன்ற கொடூரமான சொற்களெல்லாம் புழக்கத்திற்கு வந்து இந்த post என்ற முன்னொட்டே நகைப்பிற்குரியதாக மாறிவிட்டது. தமிழில் "பின் என்றொரு முன்னொட்டு" என்ற பெயரில் சிறு பிரசுரம் ஒன்றை வெளியிட்டு இந்த பிரச்சினைகளை அறிமுகப்படுத்த எண்ணியுள்ளேன்.

தி.மு.க முதல் மாநில மாநாடும் ஜான் அபிரஹாமின் முதல் திரைப்படமும்: திரையுலக அனுபவக் கீற்றுகள்

தயாரிப்பாளர் மின்னல் (திரு. உதுமான் முகையதீன்) அவர்களுடன் ஒரு நேர்காணல்



சுபகுணராஜன்: உங்களுடைய நினைவுக்குறிப்புகள் அடங்கிய நூலை நாங்கள் வாசித்தோம். பல விதங்களிலும் உங்கள் அனுபவச் செறிவு எங்களை ஈர்த்தது. ஒன்று: தி.மு.க மாநாட்டில் பங்கேற்க சென்னை வந்து எம்.ஜி.ஆர் சிவாஜி போன்ற ஆளுமைகளுடன் நெருங்கிப் பழகுபவராக மாறியது. இரண்டு, திரைப்படத்துறையில் விளம்பரம் அதாவது பப்ளிசிட்டி என்ற துறையில் வெகுகாலம் இயங்கியது. மூன்று, ஜெயகாந்தனின் திரைப்பட முயற்சிகளில் தொடர்புகொண்டதிலிருந்து ஜான் அபிரஹாமின் முதல் திரைப்படத்தைத் தயாரிக்குமளவு மாற்று சினிமாக்களில் ஆர்வம் காட்டியது. இப்படி பன்முகம் கொண்ட ஒரு மனிதராக நீங்கள் திரையுலகில் பயணித்திருக்கிறீர்கள். உங்கள் அனுபவங்களைக்குறித்து புத்தகத்திலிருப்பதைவிட விரிவாக கேட்டுத் தெரிந்துகொள்ள விரும்புகிறோம். உங்கள் ஊர், பால்ய காலம் போன்றவற்றிலிருந்து தொடங்கினீர்கள் என்றால் நன்றாக இருக்கும்.

மின்னல்: கடையநல்லூர் என் ஊர். ஸ்கூல்ல செகண்ட் ஃபார்ம் படிக்கும் போதே தமிழ்வாணனுடைய அணில் பத்திரிகைக்கு ஏஜெண்ட் நாங்கள். அப்போதே பத்திரிகைத்துறையில் ஒரு ஆர்வம் இருந்தது. எங்கள் ஊரில் ஒரு நூலகம் இருந்தது. அதில் ஒரு இருநூறு முந்நூறு புத்தகம் இருந்தது. ஆசிரியர் ஒருவர் படிப்பதில் எங்கள் ஆர்வத்தை தூண்டினார். புகழேந்தி என்று ஒரு மாணவன் இருந்தான். பின்னாளில் அவன் ஏ.ஸி.திருலோகசந்தரிடம் உதவி இயக்குநராக இருந்தான். தென்றல் பத்திரிகையில் கண்ணதாசனிடம் உதவி ஆசிரியராகவும் இருந்தான். புகழேந்தியும் நானும் கையெழுத்துப் பத்திரிகை தொடங்கினோம். "புது வாழ்வு" என்று பெயர். அந்தப்

பத்திரிகையில் கதைகள் எழுதுவது, படம் போடுவது எல்லாம் மாதாமாதம் செய்துவந்தோம். எனக்கு படங்கள் வரைவதில் மிகுந்த ஆர்வம் இருந்தது. புகழேந்திக்கு தி.மு.க அரசியலில் மிகுந்த ஆர்வம்; எனக்கு அந்த அரசியலில் அப்போது அவ்வளவு ஈடுபாடு இல்லை.அந்தச் சர்ப்பத்தில் கருணாநிதி கோவில்பட்டி மாநாடுக்கு வந்தார். நாங்களெல்லாம் சென்று பங்கேற்றோம். அப்போது எங்கள் பத்திரிகையின் அட்டையில் கலைஞரின் படத்தை போடலாம் என முடிவு செய்து, நான் அந்துப்படத்தை வரைந்து அந்தப் பத்திரிகையை துயாரித்தோம். அந்த நேரத்தில் டிசம்பர் 1951இல் சென்னையில் நடந்த தி.மு.க.வின் முதல் மாநில மாநாட்டுக்கான பூர்வாங்க வேலைகள் தொடங்கியிருந்தன. அதற்கு இயக்க ஆர்வமுள்ள ஓவியர்கள் தேவை என்று விளம்பரம் செய்தார்கள். அதாவது சம்பளமில்லாமல் வேலை செய்யக்கூடியவர்கள் என்று பொருள். நான் அப்பொழுதுதான் டிராயிங்கில் ஒரு சில பரீட்சைகள் பாஸ் செய்திருந்தேன். பெயிண்டிங் எல்லாம் தெரியாது. ஆனால் போய் வேலை செய்ய வேண்டுமென ஆர்வம். நானும் எழுதிப்போட்டேன். காஞ்சீபுரத்துக்கு வரச்சொல்லி அழைப்பும், பதினைந்து ரூபாய் பணமும் அனுப்பினார்கள். கிளம்பிப் போய்விட்டேன். காஞ்சீபுரத்தில் அண்ணா நடத்தி வந்த திராவிட நாடு பத்திரிகை ஆபீஸ் இருந்தது. அங்கே மொட்டை மாடியில் ஐந்து ஓவியர்கள் தங்கி அண்ணாவின் மேற்பார்வையில் வேலை செய்தோம். அப்படிப் போய் சேர்ந்தவந்தான் நான்.

முதலில் எனக்கு பேனர் வரையத்தெரியாது. அங்கு வேலை செய்பவர்கள் சொல்லிக் கொடுத்தார்கள். ஒரு மூன்று மாதம் வேலை செய்தோம். சாப்பாட்டிற்கு டோக்கன் வாங்கி கொடுத்துவிடுவார்கள். அதை சாப்பிட்டுவிட்டு அங்கேயே தங்கிவிடுவோம். எல்லாம் தயார் செய்த பிறகு சென்னையில் ஆவடியில் முதல் மாநில மாநாடு நடந்தது. அதில் அண்ணா எங்களைப் பாராட்டி வெள்ளிக்கோப்பை பரிசாகக் கொடுத்தார். அதில் தொடங்கியதுதான் என் கலையுலக வாழ்க்கை.

சென்னை வந்தபிறகு மீண்டும் ஊருக்குப் போவது சாத்தியமாக இருக்கவில்லை. நான் ஒன்பதாவதுதான் படித்திருந்தேன். படிப்பு கெட்டுப்போய்விட்டது. எங்கள் ஊரில் கைத்தறி நெசவுதான் தொழில். ஊருக்குப்போனால் அதுதான் காத்திருந்தது. அதில் ஈடுபடுவதில் எனக்கு விருப்பமில்லை. சென்னையில் எப்படியாவது விழுந்து புரண்டு எதையாவது சாதிக்க வேண்டும் என்று ஆசை. அப்போது தி.மு.க அலுவலகம் ராயபுரத்தில் பிரைட்டன் தியேட்டர் எதிரே இருந்தது. அங்கே போனோம். நெடுஞ்செழியன் ஒரு நாளைக்கு ஐந்து ரூபாய் கொடுப்பார். அதில் சாப்பிட்டுவிட்டு அங்கேயே இருப்போம். எத்தனை நாளைக்குத்தான் அங்கே உட்கார்ந்திருப்பது? பிறகு எம்.ஜி.ஆரிடம் போனேன்.

ராஜன் குறை: ஒரு சந்தேகம். ஐம்பத்தொன்றில் எம்.ஜி.ஆர் கட்சியில் சேரவில்லையே? பிறகெப்படி அவரிடம் போனீர்கள்?

மின்னல்: அவருக்கு கட்சியின்மேல் அப்போதே அபிமானம் இருந்தது. அவருக்கும் சிவாஜிக்குமான போட்டி எனக்குத்தெரிந்தவகையில் அண்ணாவின் "சிவாஜி கண்ட இந்து சாம்ராஜ்யம்" நாடகத்திலேயே தொடங்கிவிட்டது. எம்.ஜி.ஆர்தான் அந்த வேடத்தில் நடிப்பதாக இருந்தது. அண்ணா எழுதிய நீண்ட வசனங்களை மனப்பாடம் செய்வதில் அவருக்கிருந்த சோர்வினால் அவர் அந்த வேடத்தை தவிர்த்தார். சிவாஜி அதில் நடித்து புகழ்பெற்றார். சிவாஜியைப் பொறுத்தவரை எவ்வளவு நீண்ட வசனமானாலும் ஒருமுறை படிக்கச்சொல்லி கேட்டுவிட்டு அப்படியே திருப்பிக்கூறும் ஆற்றலைப் பெற்றிருந்தார். அவர்களுடைய பனிப்போரின் வரலாறு மிக நீண்டது. இருவருமே என்னிடம் பல கதைகளைக் கூறியுள்ளார்கள். நேரில் ஒருவொருக்கொருவர் மிக நட்பாகத்தான்

பழகுவார்கள். ஆனால் திரைப்படத்துறையில் இருந்தவர்களால் அவர்களிடையே இருந்த கடும் போட்டியைப் பற்றி எவ்வளவோ சொல்லமுடியும்.

சுபகுணராஜன்: நீங்கள் கடையநல்லூரில் இருந்த காலத்தில் சினிமா பார்ப்பது உண்டா?

மின்னல்: கூரைக்கொட்டகைதான். தினம் சினிமா பார்ப்போம். ஆயிரம் தலை வாங்கிய அபூர்வ சிந்தாமணி படம் பதினெட்டு முறை பார்த்திருக்கிறேன். லைலா மஜ்னு படம் பதிமூன்று முறை பார்த்தேன். எங்கள் ஊரில் எத்தனை நாள் படம் ஓடுகிறதோ அவ்வளவு நாளும் பார்ப்போம். இரவில் சாப்பிட்டுவிட்டு தூங்கமுடியாது. நேரே சினிமா கொட்டகையில்தான் போய் உட்கார்வோம். மீண்டும் மீண்டும் ஒரே படம் பார்ப்போம். அதைப்பற்றி ஒரு ஜட்ஜெமெண்ட் எதுவும் இருக்காது. சும்மா பொழுதுபோக்காகத்தான் போவோம்.

ராஜன் குறை: வீட்டில் காசு கொடுப்பர்களா டிக்கெட் வாங்க?

மின்னல்: வீட்டில் அவர்களாகக் கொடுக்க மாட்டார்கள். திருடுவதுதான். (சிரிப்பு). தென்காசி, சாம்பூர், வடகரை, மார்த்தாண்டபுரம் வரையிலும் எங்கே சினிமா நடந்தாலும் எந்த படம் போட்டாலும் வீட்டில் காசு திருடிக்கொண்டு போய்விடுவோம். நாங்கள் ஒரு கோஷ்டி நாலைந்து பேர்.

சுபகுணராஜன்: அப்போது யாருக்காவது ரசிகர்களாவது இருப்பது என்ற மனப்போக்கு இருந்ததா?

மின்னல்: பாகவதர், சின்னப்பா காலத்தில் எனக்கு பாகவதரைப் பிடிக்கும். நடிப்பாற்றலா என்ன என்றெல்லாம் தெரியாது. சின்னப்பா கொஞ்சம் முரடனாகத்தெரிவார். அதனால் எனக்கு பாகவதரைப் பிடிக்கும். அவ்வளவுதான்.

சுபகுணராஜன்: தி.மு.க அலுவலகத்திலிருந்து பிறகு என்ன வேலைக்குச் சென்றீர்கள்?

மின்னல்: எம்.ஜி.ஆரை அவர் தி.மு.க அனுதாபி என்ற நம்பிக்கையில் போய்ப்பார்த்தேன். பார்த்தேன் என்றால் உடனே பார்க்கமுடியவில்லை. என் புத்தகத்தில் கூறியபடி, ஐந்து நாட்கள் தினமும் காலையிலிருந்து மாலைவரை அவர் வீட்டு வாசலில் நின்றிருப்பேன். அவர் கண்ணில் படவேண்டும் என்று. அப்போது அவர் வீடு லாயிட்ஸ் ரோட்டில் இப்போது கட்சி அலுவலகம் இருக்கிறதே, அங்கே முதல் சந்தில் இருந்தது. அது என்.எஸ்.கிருஷ்ணன் இருந்த வீடு. அதை இவர் வாங்கி வசித்துவந்தார். சின்ன வீடுதான். அவருடன் உதவியாளராக திருப்பதிசாமி என்பவர் இருந்தார். நான் தினமும் நிற்பதைப் பார்த்தவுடன் திருப்பதிசாமியை அனுப்பி அந்தப் பையனை கூட்டிவா என்று சொன்னார். நான் அவர் முன்னால் போனதும் எதற்கு நிற்கிறாய் என்று கேட்டார். நான் அவரிடம் நான் ஒரு ஆர்டிஸ்ட், தி.மு.க மாநாட்டிற்காக வேலையெல்லாம் செய்திருக்கிறேன், எனக்கு ஒரு வேலை வாங்கிக்கொடுங்கள் என்று சொன்னேன். அண்ணா பரிசளித்த கோப்பையை கொண்டுவரச்சொல்லி பார்த்தார். ஜூபிடர் சோமுவுக்கு ஒரு கடிதம் கொடுத்தார். சத்யா ஸ்டுடியோவுக்கு அப்போது நெப்டியூன் ஸ்டுடியோ என்று பெயர். சோமுதான் அதன் முதலாளி. அங்கே ஆர்ட் டைரக்டர் சேகர் என்பவர் இருந்தார். அவரிடம் சேர்ந்துவிட்டேன்.

அப்போது நாம் என்று ஒரு படம் எடுத்துக்கொண்டிருந்தார்கள். மேகலா பிக்சர்ஸும், ஜூபிடரும் சேர்ந்து. மேகலா பிக்சர்ஸ் என்பது யாரெல்லாம் என்றால்

எம்.ஜி.ஆர், பி.எஸ்.வீரப்பா, காசிலிங்கம், அண்ணாதுரை. அந்த மேகலா பிக்சர்ஸும் இந்தப் படமெடுப்பதில் சம்பந்தப் பட்டிருப்பதால் என்னை கொண்டுபோய் சேர்த்தார். பெயிண்ட் அடிப்பது போன்ற வேலைகளை ஆர்ட் டைரக்டருக்கு உதவியாக செய்துவந்தேன். அந்தப் படம் முடிந்ததும் என்னை அனுப்பிவிட்டார்கள். மீண்டும் எம்.ஜி.ஆரிடம் சென்று சொன்னேன். அவர் வருத்தப்பட்டு வேறு வேலை கிடைக்கும்வரை என்னிடமே இரு என்று சொல்லிவிட்டார். சக்ரபாணி தினமும் ஐந்து ரூபாய் செலவுக்குக் கொடுப்பார். சாப்பாட்டுக்கும், டிஃபனுக்கும் அந்தக்காலத்தில் ஒரு ரூபாய்தான் ஆகும். சாப்பிட்டுவிட்டு அங்கேயே உட்கார்ந்திருக்கவேண்டும். எத்தனை நாளைக்குத்தான் அதைச் செய்வது.

அப்போது சினிமாவில் துணை நடிகர்களுக்கு ஒரு நாளைக்கு ஐந்து ரூபாய் சம்பளம் கொடுப்பார்கள். நியூடோன் ஸ்டுடியோ வாசலில் போய் நின்றால் அவ்வப்போது தயாரிப்பு நிர்வாகிகள் வந்து தேவைப்படும் ஆட்களை உள்ளே கூட்டிப் போவார்கள். பாதிச்சம்பளத்தை அவர்கள் எடுத்துக்கொள்வார்கள். அப்பொழுது எஸ். நாகூர் இயக்கத்தில் எம்.ஜி.ஆர் நடித்த ஜெனோவா என்ற படம் தயாரித்து வந்தார்கள். நான் எம்.ஜி.ஆர் வீட்டில்தான் தங்கி இருக்கிறேன். ஆனால் நெப்டியூன் ஸ்டுடியோ வாசலில் போய் நின்றேன். துணை நடிகனாக என்னைத் தேர்ந்தெடுத்து கூட்டிப்போய் சிப்பாயாக நிற்க வைத்துவிட்டார்கள். எம்.ஜி.ஆர் ராஜகுமாரன். அவர் ஷூட்டிங் போது நடந்து வந்தவர் என்னைப் பார்த்தவுடன் சிரித்துவிட்டார். நான்தான் வீட்டில் வைத்துக்கொண்டு காசு தருகிறேனே இந்த வேலை உனக்கெதற்கு என்று கேட்டார். நான் எப்படி சும்மா உட்கார்ந்திருப்பது என்று இழுத்தேன். அவர் நாகூரிடம் சொல்லி என்னை அவரிடம் வேலைக்குச் சேர்த்துவிட்டார்.

நாகூர் முதலில் ஒரு பெரிய ஆர்ட் டைரக்டர். ஆர்ட் டைரக்டராக இருந்து டைரக்டரானவர். அவர் என்னை சேர்த்திக்கொண்டாலும் முதலில் ஆபீஸ் பாய் வேலைதான் கொடுத்தார். முப்பது ரூபாய் சம்பளம். ஆபீஸிலேயே உட்கார்ந்து கொள்ளவேண்டும்; தங்கவேண்டும். அங்கேயே சட்டி, பானையெல்லாம் வாங்கி வைத்து சமைக்கத் தொடங்கிவிட்டேன். மெள்ள, மெள்ள புரொடக்சன் மேனேஜராக மாறிவிட்டேன். அவர் குடும்ப விளக்கு என்ற படம் எடுத்து நஷ்டமடைந்துவிட்டார். முப்பது ரூபாய் சம்பளம் கூட கொடுக்க முடியாத நிலை வந்தது. அங்கே இருக்க முடியவில்லை.

எனக்கு அதற்கு முன்னால் ஊரில் இருந்தபோது எங்களூர் கம்யூனிஸ்ட் கட்சி ஆட்களைத் தெரியும். அவர்கள் ஒருமுறை எம்.ஆர்.வெங்கட்ராமன் என்ற தலைவரை பேசக் கூப்பிட்டார்கள். அவரைத் தங்கவைக்க இடம் வேண்டும். என் தாத்தாவிற்கு ஒரு சாயப்பட்டறை இருந்தது. நான் எம்.ஆர். வெங்கட்ராமன் அங்கு தங்குவதற்கு ஏற்பாடு செய்தேன். அப்போது அவர் பழக்கமாகிவிட்டார். நாகூர் கம்பெனியில் நான் வேலை பார்த்துக்கொண்டு இருந்தபோது, ஒருநாள் ராயப்பேட்டை சிக்னல் அருகில் அவரை தற்செயலாகப் பார்த்தேன். என்ன தோழர், எப்படி இருக்கிறீர்கள் என்று விசாரித்தார். நான் விவரங்களைச் சொன்னேன். நீங்க நல்லா படமெல்லாம் வரைவீர்களே. ஏன் ஆபீஸ் பாயாக இருக்கிறீர்கள் என்று கேட்டவர், ஜனசக்தி பத்திரிகை பற்றிச் சொன்னார். அப்போது அந்தப் பத்திரிகை இன்றைய பைலட் தியேட்டர் எதிரில் சந்துக்குள்ளே இருந்தது. என்னுடன் வாருங்கள் நான் அந்த பத்திரிகைக்காரர்களை அறிமுகம் செய்கிறேன். அதில் நீங்கள் கார்ட்டூன் போன்றவைகளைப் போடலாம் என்று கூட்டிப்போனார். அங்கே கே.முத்தையா, ஆளவந்தார் ஆகியவர்களை அறிமுகம் செய்துகொண்டேன். நாகூர் கம்பெனியில் இருந்தபோதே அதில் கார்ட்டூன்கள் போட ஆரம்பித்தேன்.

அப்போது முரசொலி ஆரம்பித்தார்கள். ஸ்ரீனிவாசப் பெருமாள் ஸ்டிரீட் என்று ராயப்பேட்டை ஆஸ்பத்திரிக்கு அருகில் ஒரு வீதியில் ஒரு சிறிய அறையில் ஆபீஸ் இருந்தது. அங்கேயும் போய் கார்ட்டூன் போடுவேன்.

பின்னர் ஜனசக்தியை தினசரியாக மாற்றினார்கள். அவர்களுக்கு விளம்பரங்கள் தேவைப்பட்டன. சினிமா விளம்பரங்கள் போட விரும்பினார்கள். அவர்களுக்கு அவற்றை வாங்கிவர ஆள் தேவைப்பட்டது. எனக்கு சினிமாக்காரர்களுடன் பழக்கமிருந்ததால் நான் அந்த வேலையில் சேர்ந்து கொண்டேன். அதில் ஒரு விஷயம் என்னவென்றால் சினிமா குறித்து செய்திகளைப் போட்டால்தான் சினிமா விளம்பரம் தருவார்கள். இல்லாவிட்டால் கம்யூனிஸ்டு பத்திரிகைக்கு தரமாட்டார்கள். சினிமா செய்திகள் போடுங்கள் என்று சொன்னேன். அவர்கள் யோசனை செய்தார்கள்; விவாதித்தார்கள். பிறகு போடுவதாகச் சொன்னார்கள். என்னையே செய்திகளையும் சேகரித்துக் கொடுக்கச் சொன்னார்கள். அதற்காகவெல்லாம் சினிமா கம்பெனிகளுக்குச் செல்ல ஆரம்பித்து அப்படியே எல்லோரையும் பழக்கமாகிவிட்டது.

ராஜன் குறை: உங்களுக்கு அப்போதே ஜெயகாந்தனைத் தெரியுமா? அவரும் ஜனசக்தியில் வேலைசெய்தார் இல்லையா?

மின்னல்: ஆமாம். முதலில் கம்பாசிட்டராக இருந்தார். திருவல்லிக்கேணியில் பாரகன் தியேட்டர் அருகே சரஸ்வதி என்ற பத்திரிகை அலுவலகம் இருந்தது. விஜயபாஸ்கரன் என்பவர் நடத்திக் கொண்டிருந்தார். அதில்தான்

ஜெயகாந்தனின் முதல் கதை வந்தது. நான் ஜனசக்தியில் இருந்தபோது மாஜினி என்ற சப்எடிட்டர் இருந்தார். அவர் வேகமாக எழுதுவார். அவரை எழுத வைத்து சில நூல்களை வெளியிட்டேன். சரஸ்வதி அச்சகத்தில்தான் அச்சிடவேண்டும். அப்போது ஜெயகாந்தன் ஜனசக்தியை விட்டுவிட்டு அங்குதான் தங்கியிருந்தார். எனக்கு இடையில் திருமணமாகி திருவல்லிக்கேணியில் ஒரு சிறிய வீட்டில் குடியிருந்தேன். ஜெயகாந்தன் அடிக்கடி வீட்டுக்கு வருவார். ஏதாவது சாப்பிடுவார். அப்படிப் பழக்கம்.

எனக்கு சினிமா கம்பெனிகளுடன் பழக்கம் அதிகமாகிக்கொண்டிருந்தது. எம்.பி.ஸ்ரீநிவாசன் என்று ஒரு இசையமைப்பாளர் இருந்தார். அவர் எம்.ஆர். வெங்கட்ராமனின் சகோதரரின் பிள்ளை. அவரும் கம்யூனிஸ்ட் கட்சியை சார்ந்தவர்களும் ஆளுக்கு ஐயாயிரம் ரூபாய் போட்டு பாதை தெரியுது பார் என்ற படத்தை ஆரம்பித்தார்கள். அந்தக் கம்பெனிக்கு சேலத்தை சேர்ந்த தாமு என்பவரும், அவர் முதலில் பஸ் கம்பெனி நடத்தியவர், பணம் கொடுத்து உதவினார். அந்த பாதை தெரியுது பார் படம் துவங்கிய போதுதான் எனக்கு ஓர் எண்ணம் தோன்றியது. நான் ஒரு விளம்பரக் கம்பெனி துவங்கினால் அந்தப் படத்தின் விளம்பரப் பொறுப்பை ஏற்றுக் கொள்ளலாமே என்று. விளம்பரம் கொடுக்கும் நாளிதழ்களிலிருந்து பதினைந்து சதவீதம் கமிஷன் கிடைக்கும். எம்.பி.ஸ்ரீனிவாசனிடம் சொன்னதும் அவர் எனக்கே அந்தப் பொறுப்பை அளித்துவிட்டார். முதன்முதலில் அந்தப் படத்திற்குத்தான் பப்ளிசிட்டி செய்தேன். அடுத்து முக்தா ஸ்ரீனிவாசன். அவர் கம்யூனிஸ்ட் கட்சி அனுதாபி. அவர் முதலாளி என்று ஒரு படம் டைரக்ட் செய்துகொண்டிருந்தார். அவரும் எனக்கு பப்ளிசிட்டி பொறுப்பைக் கொடுத்தார். அப்படி மெல்ல உருவானதுதான் என் விளம்பரத் தொழில். பின்னர் ஏ.பி.நாகராஜன், பந்துலு என்று பல இயக்குனர்கள் எனக்கு நெருக்கமானார்கள்.

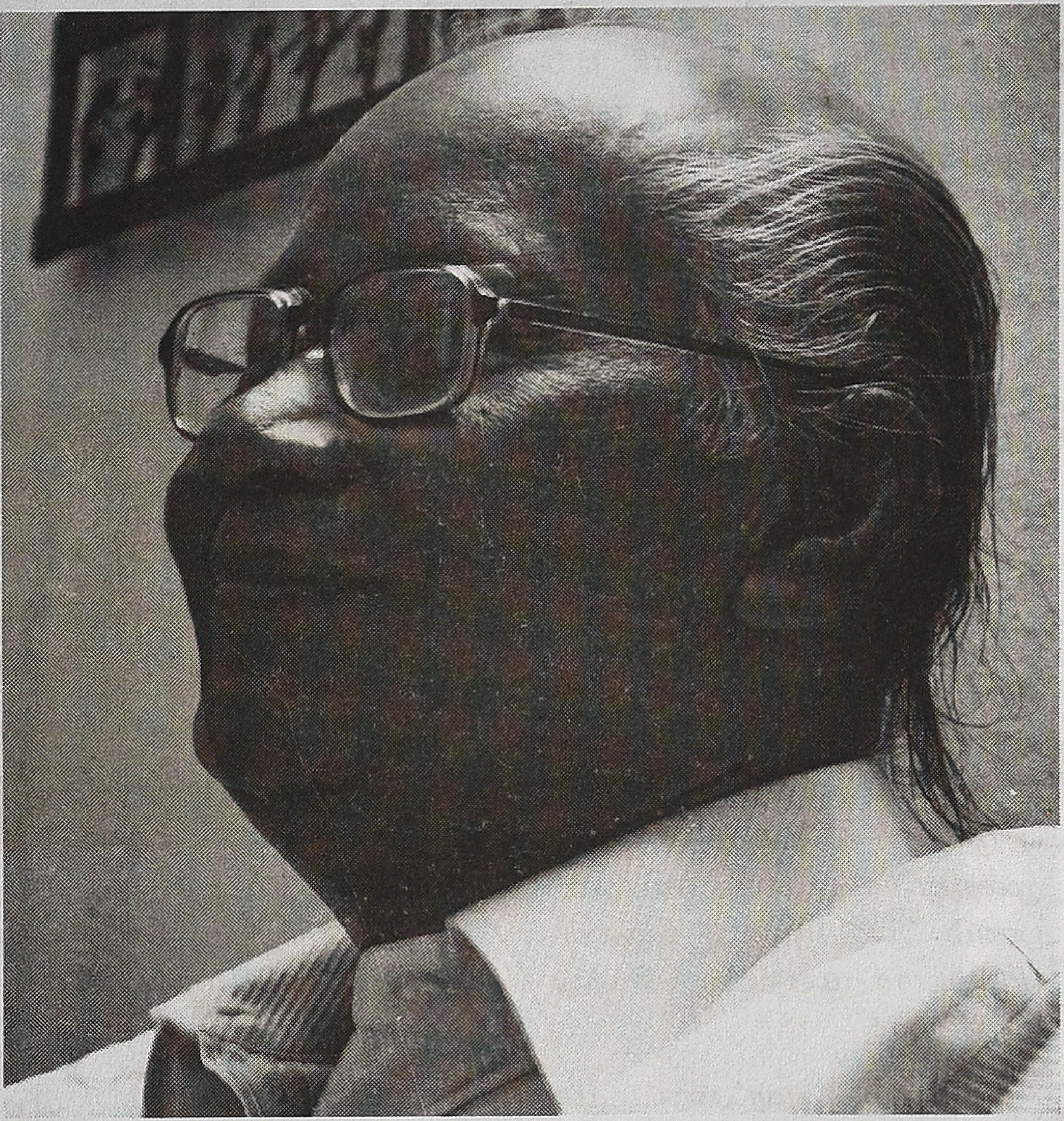
சுபகுணராஜன்: பப்ளிசிட்டி கம்பெனி என்றால் என்ன? அதில் நீங்கள் என்ன செய்வீர்கள்?

மின்னல்: படக்கம்பெனியிலிருந்து ஒரு ஆல்பம் வாங்கிக்கொள்வோம். ஒரு ஆர்டிஸ்டை வைத்து விளம்பரங்களை வடிவமைப்போம். இந்த தேதியில் ரிலீஸ் என்றெல்லாம் வரும் விளம்பரங்களை நாளிதழ்களில் பார்க்கிறீர்களல்லவா, அந்த விளம்பரங்களை வடிவமைத்து நாளிதழ்களுக்குக் கொடுப்போம். அவர்கள் அந்த விளம்பரத் தொகையில் பதினைந்து சதம் எங்களுக்குக் கமிஷனாகக் கொடுப்பார்கள்.

சுபகுணராஜன்: திரைப்படம் தொடர்பான செய்திகளையும் நீங்கள் பத்திரிகைகளுக்கு கொடுப்பீர்களா?

மின்னல்: அதுவும் அந்தக்காலத்தில் உண்டு. ஸ்டில்ஸ் போன்றவற்றை வாங்கி பத்திரிகைகளுக்குக் கொடுப்போம். அதை துவக்கத்தில் நாங்கள்தான் செய்துகொண்டிருந்தோம். பின்னால்தான் பி.ஆர்.ஓ. (Public Relations Officer) என்ற ஒரு புதிய பதவி வந்தது. எனக்குத் தெரிந்து முதலில் பி.ஆர்.ஓ என்று அறியப்பட்டது ஃபிலிம் நியூஸ் ஆனந்தன்தான். அதற்குப்பிறகு லஷ்மணன் என்று பாரதிராஜாவிடம் அசிஸ்டெண்டாக இருந்த பையன் வந்தான். பி.ஆர்.ஓ என்ற பெயரில். இப்பொழுது டி.வி.சீரியலில் நடிக்கிறான். நாங்கள் பார்த்துக்கொண்டிருந்த செய்திகள், ஸ்டில்கள் முதலியவற்றை பத்திரிகைகளுக்குத் தருவது போன்ற வேலைகளை அவர்கள் பார்க்கத் தொடங்கிவிட்டார்கள். நாங்கள் விளம்பரம் மட்டுமே செய்துவந்தோம்.

நான் பந்துலு, ராமண்ணா போன்ற இயக்கனர்களைப் பிடித்ததும் விளம்பரத் தொழில் சூடு பிடித்தது. அப்போது எலிகண்ட் என்ற கம்பெனிதான் விளம்பரங்களில் முதலிடத்தில் இருந்தது. அவர்களுக்குப் போட்டியாக நான் உருவானேன். முதலில் ஸ்டான்லி பப்ளிசிட்டி என்ற பெயரில்தான் கம்பெனி இருந்தது. அதற்கு ஒரு சோதனை வந்தது.



தாழம்பு என்று ஒரு படம். மாடர்ன் தியேட்டர்ஸில் வேலை செய்த சில ஆட்கள் சேர்ந்து படம் எடுத்தார்கள். அதற்கு ஃபைனான்ஸ் செய்தது அனந்தசாமி அய்யர் என்றொருவர். அவர்தான் ஹேமமாலினியை ராஜ்கபூருக்கு அறிமுகம் செய்து ஹிந்தி திரைப்பட வாய்ப்பை பெற்றுத் தந்தது. மூன்று வருடங்கள் அவருடைய காண்டிராக்டில்தான் ஹேமமாலினி இருந்தார். நான் அந்தப்படத்திற்கு விளம்பரம் செய்தேன். அவர் எனக்கு பணம் தராமல் ஏமாற்றி விட்டார். அதனால் எனக்கு பன்னிரண்டாயிரம் ரூபாய் வரை நஷ்டம்.

எம்.ஜி.ஆரிடம் போய் சொன்னபோது அவரே பணம் கொடுத்து கம்பெனி தொடங்கி ப்பளிசிட்டி செய்யலாம் என்று சொன்னார். பின்னர் அவர் அண்ணன் சக்ரபாணி ஒத்துக்கொள்ளாததால் ஃபினான்ஸ் மட்டும் செய்வதாகச் சொன்னார். நான் அதற்குத் தயங்கினேன்.

இதற்கிடையில் செம்பி டிரேடர்ஸ் என்ற பெயரில் ஸ்டெல்லா மேரீஸ் கம்பெனி அருகே ஒரு கம்பெனி இருந்தது. பி.எஸ்.ரஹ்மான், இப்போது East Coast Constructions

கம்பெனியின் சேர்மன், அவரது குழுமத்தைச் சேர்ந்ததுதான் அது. அங்கே யாசீன் என்று ஒருவர் இருந்தார். நான் ஸ்டுடியோக்களுக்கு போகும்போது அவரை அடிக்கடி பார்ப்பேன். ஆபிஸுக்கு வாங்களேன் என்று கூப்பிடுவார். அவர்களுக்கு பல்வேறு தொழில்களிலிருந்து நல்ல பண வரத்து இருந்தது. அதனால் அதை புதிய தொழில்களில் முதலீடு செய்யத் தயங்கமாட்டார்கள். நான் அவரிடம் சென்று பேசியபோது ப்பப்ளிசிட்டி கம்பெனி ஆரம்பிக்கவேண்டும் என்ற போது செய்யலாம் என்று சொல்லிவிட்டார். செம்பி பப்ளிசிட்டீஸ் என்ற பெயரில் தொடங்கினோம்.

சுபகுணராஜன்: செம்பி என்றால் என்ன?

மின்னல்: அவர்கள் ஊர் கீழக்கரை. அந்தப் பகுதியுடன் தொடர்புடைய பேர்தான் செம்பி. செம்பி நாடு என்று சொல்வார்கள். செம்பி டிரேடர்ஸ் என்ற பெயரில் திரைப்பட விநியோகத்திற்கான கம்பெனி இருந்தது. திருச்சி, மதுரை, சென்னை முதலிய ஏரியாக்களுக்கு விநியோக உரிமை எடுப்பார்கள். பெரும்பாலும் எம்.ஜி.ஆர், சிவாஜி படங்களைத்தான் விநியோகம் செய்வார்கள். அந்தப்படங்கள்தான் பாதுகாப்பானவை. ஓடாத படங்களானால்கூட செகண்ட் ரன், தேர்ட் ரன் வரை இழுத்து எப்படியும் கொடுத்த காசை எடுத்துவிடலாம்.

ராஜன் குறை: அப்போதெல்லாம் அவுட்ரைட் என்று சொல்லப்படும் பேசிய முழுப்பணத்தையும் விநியோகஸ்தர் கொடுத்துவிட்டு படத்தின் வசூலை முழுதாக எடுத்துக்கொள்ளும் முறைதானா? அல்லது கொஞ்சம் பணம் கொடுத்துவிட்டு வசூலை விகிதாசார முறையில் பகிர்ந்து கொள்ளும் ஷேரிங் முறை இருந்ததா?

மின்னல்: அவுட்ரைட் முறைதான். ஷேரிங் எல்லாம் கிடையாது. அப்படி முக்கிய விநியோகஸ்தர்களாக இருந்த செம்பி டிரேடர்ஸுடன் சேர்ந்து நான் கம்பெனி நடத்தியதில் எம்.ஜி.ஆருக்கே மகிழ்ச்சி. என்னுடன் சேர்வதைவிட அவர்களுடன் சேர்ந்தது உனக்கு நல்லது என்று சொன்னார். அதைப்போலவே கம்பெனி நல்லபடியாக நடந்தது. பின்னர் ஒரு கட்டத்தில் ஒரு சிக்கல் வந்தது.

பி.எஸ்.ரஹ்மானுக்கு பம்பாய் நாரிமன் பாயிண்டில் ஒரு கட்டடம் இருந்தது. அதில் ஒரு அகில இந்திய விளம்பரக் கம்பெனி வாடகைக்கு இருந்தது. நிறைய வாடகை. அவருக்கு அந்தக் கம்பெனி மேல் ஒரு ஆர்வம் ஏற்பட்டு என்னுடன் நடித்தி வந்த செம்பி பப்ளிசிட்டி கம்பெனியை அதனுடன் இணைக்கவேண்டும் என்றார். அவர்களுடைய சென்னை கிளை நஷ்டத்தில் ஓடிக்கொண்டிருந்தது. அதனுடன் இணைவதற்கு அவர்கள் சொன்ன நிபந்தனைகள் எனக்குப் பிடிக்கவில்லை. என் கம்பெனியில் எனக்கு நல்ல வருமானம் இருந்தது. எதற்காக நஷ்டத்தில் ஓடும் கம்பெனியுடன் இதை இணைக்க வேண்டும் என்று எனக்குப் பிடிக்கவில்லை. நான் விலகிக் கொள்கிறேன் என்று சொன்னேன். நீங்கள் இல்லாமல் நாங்கள் விளம்பரக் கம்பெனி நடத்த மாட்டோம் என்று சொன்னார்கள். நீங்களே ஒரு குட்வில் அமௌண்ட் கொடுத்துவிட்டு எடுத்துக்கொள்ளுங்கள் என்றார்கள். நான் இன்னொரு நண்பரிடம் அவரை பங்குதாரர் ஆக்குவதாகச் சொல்லி அவரிடமிருந்து எழுபத்தையாயிரம் ரூபாய்க்கு செக் கொண்டுபோய் கொடுத்தேன். ரஹ்மான் சிரித்துவிட்டார். நாங்கள் உங்களுக்கு அழுத்தம் கொடுக்கத்தான் அப்படிச் சொன்னோம். பணமெல்லாம் வேண்டாம்; நீங்களே நடத்துங்கள் என்று சொல்லிவிட்டு எனக்கு அவர்கள் கட்டடத்திலேயே இடம் வாடகைக்கு கொடுத்து, நான் பயன்படுத்திய காரையும் எனக்கே கொடுத்துவிட்டார்கள். அப்போதிலிருந்து நான் மார்ஸ் அட்வர்டைஸிங் என்ற பெயரில் சொந்தக் கம்பெனி நடத்த ஆரம்பித்தேன். செம்பி பப்ளிசிட்டியில் இருந்த ஊழியர்களெல்லாம் இதிலும் தொடர்ந்தார்கள். கம்பெனி நன்றாக வளர்ச்சி பெற்றது.

அப்படி வளர, வளர எனக்கு திரைப்படம் எடுக்கும் ஆர்வம் வந்தது. நான் ஏற்கனவே திரைப்படங்கள் உருவாவதில் பங்குபெறும் சந்தர்ப்பங்கள் இருந்து வந்தது. பாதை தெரியுது பார் படம் எடுத்த குழுவினரே அடுத்த படம் என்ன செய்யலாம் என்று யோசித்தபோது எம்.ஜி.ஆரை வைத்து படம் எடுக்கலாம் என்று நான் ஒரு யோசனை சொன்னேன். அவர்களும் சரி, எம்.ஜி.ஆரும் சரி, செய்யலாம் என்றார்கள். இவர்களுடன் விவாதித்து கதையை முடிவு செய்து கொண்டு நான் போய் எம்.ஜி.ஆரிடம் சொல்வேன். இப்படியாக பல நாட்கள் பேசப்பட்டு அந்த பிராஜெக்ட் உருப்பெறுவது போல இருந்தும் எம்.ஜி.ஆர் கடைசியில் பிடிகொடுக்காததால் நடக்கவில்லை.

> எனக்குத் தெரிந்து முதலில் பி.ஆர்.ஓ என்று அறியப்பட்டது ஃபிலிம் நியூஸ் ஆனந்தன்தான். அதற்குப்பிறகு லஷ்மணன் என்று பாரதிராஜாவிடம் அசிஸ்டெண்டாக இருந்த பையன் வந்தான். பி.ஆர்.ஓ என்ற பெயரில்.

பாதை தெரியுது பார் படத்தால் உற்சாகமடைந்த தோழர்கள் சிலர் மீண்டும் ஒரு கூட்டு முயற்சியாக ஜெயகாந்தனின் உன்னைப் போல் ஒருவன் படத்தை தயாரித்தார்கள். அந்தப் படத்தைப் பார்த்த ஏ.வி.எம். செட்டியார் அந்தப் படத்தின் மொத்த செலவையும் கொடுத்துவிடுகிறேன், கதையை வாங்கிக்கொண்டு அதை மீண்டும் நான் வேறு நடிகர்களைப் போட்டு எடுக்கிறேன் என்று சொல்லியிருக்கிறார். இந்தக் குழுவினர் மறுத்துவிட்டதால் விநியோகப் பொறுப்பை ஏ.வி.எம் ஏற்றுக்கொண்டது. ஆனால் படம் ஓடவில்லை.

இந்தக்குழுவினர் அதற்கு அடுத்து எப்படிப் படம் பண்ணலாம் என்று யோசித்துக்கொண்டிருந்த காலத்தில் அதில் ஒருவரான ஆளவந்தார் என்னிடம் என் தொடர்புகள் மூலம் திரைப்படமெடுக்க உதவி பெற்றுத்தரும்படி கேட்டுவந்தார். அவர் முதலில் ஜனசக்தியில் ஆசிரியராக இருந்து பின்னர் சோவியத் நாடு பத்திரிகை ஆசிரியராக இருந்தவர். அந்த சமயத்தில் ஜெயகாந்தனின் யாருக்காக அழுதான் கதையை ஸ்ரீதர் இயக்கத்தில் சிவாஜி கணேசன், சாவித்திரி போன்றோரின் நடிப்பில் தயாரிக்க சரவணா பிலிம்ஸ் என்ற கம்பெனி முன்வந்தது. பூஜையெல்லாம் போட்டு விளம்பரமெல்லாம் கொடுத்து

வேலையை ஆரம்பித்துவிட்டார்கள். அப்போது ஜெயகாந்தனுக்கும், ஸ்ரீதருக்கும் ஏற்பட்ட பிரச்சினையால் ஸ்ரீதர் பட்த்தை இயக்கமாட்டேன் என்று சொல்லி படம் நின்றுவிட்டது. இதை நான் யாசீன் அவர்களிடம் சொல்லி நீங்கள் அந்தப் படத்தை பரீட்சார்தமாக ஜெயகாந்தன் இயக்கத்தில் தயாரித்தால் என்ன என்று கேட்டேன். அவர் சம்மதித்தார். இந்த படம் தொடர்பான விஷயங்களையும், ஜெயகாந்தனின் முரண்பாடான நடவடிக்கைகளையும், பேச்சுகளையும் நான் தனி கட்டுரையாக எழுதியுள்ளேன் என்பதால் இங்கு விவரங்கள் தேவையில்லை. அந்தப் படம் தயாரிக்கும்போது பணப் பட்டுவாடா போன்றவற்றை நான் செய்துவந்தேன். இப்படியாக எனக்கு தயாரிப்பு வேலைகளில் பரிச்சயமும், ஆர்வமும் ஏற்பட்டிருந்தது.

நானே படம் எடுக்கலாம் என்ற எண்ணம் வந்தபோது, மலையாளப் படம் எடுக்கலாம் என்று முடிவு செய்தேன். ஏனெனில் திரைப்படச் சங்கங்கள், திரைப்பட விழாக்கள் ஆகியவற்றில் சர்வதேச படங்களைப் பார்த்து என்னுடைய டேஸ்ட் ஒரு விருது பெரும் வகையிலான படம் எடுக்க வேண்டும் என்பதாகவே இருந்தது. மலையாள பட இயக்குனர் பி.என்.மேனன் என்பவரின் படங்களைப் பார்த்தபோது என் டேஸ்டுக்கு ஏற்றார்போல இருந்தது. அவர் மேல் எனக்கு ஒரு மயக்கம். ஒரு ஆர்ட் ஃபிலிமின் டேஸ்டும் இருக்கும், கமர்ஷியலாக ஓடக்கூடியதாகவும் இருக்கும் அவர் படங்கள். ஓளமும் தீரமும், செம்பருத்தி போன்ற படங்கள் மிகவும் நன்றாக இருக்கும். அவரும் ஆர்ட் டைரக்டராக இருந்து டைரக்டரானவர். அவரைத் தேடிப்போய் பார்த்தேன். ரங்கநாதன் ஸ்டிரீட்டில் ஒரு மாடி அறையில் இருந்தார். அவரைக் கூட்டிவந்து பேசத்தொடங்கினால், தினமும் வருவார் குடிப்பார் நாளைக்கு பார்த்துக்கொள்ளலாம் என்று சென்றுவிடுவார். இப்படி ஒரு இரண்டு மூன்று மாதம் சென்றது; அவர் ஒரு குருப்பைக் கூட்டிக்கொண்டு வருவார். கதையெழுதுகிறோம் என்று வந்தவுடன் பாட்டிலை ஓப்பன் செய்துவிடுவார்கள். கதையொன்றும் உருவாகாது. அவர் கூட்டி வருபவர்களில் பலரும் இளைஞர்கள். அதில் ஒருவரான ஆசாத் என்பவர் அவருடன் புனே திரைப்படக்கல்லூரியில் படித்த ஒரு கெட்டிக்கார மாணவரைப் பற்றிச் சொன்னார். அவர் பெயர் ஜான் அபிரஹாம். நான் பி.என். மேனனின் செயல்பாட்டில் மிகவும் மனம் நொந்துபோயிருந்த சமயமாதலால் நான் அவரை கூட்டிவாருங்கள் என்று சொல்லிவிட்டேன். ஜான் வந்தார். ஏசுநாதராக நடிக்க வைக்கலாம் என்பது போன்ற தோற்றம். அவரும் தொடர்ந்து பாட்டில்களை காலி செய்தார். ஆனாலும் ஒரு சிறுவர் படத்திற்கான கதையை உருவாக்கி விட்டார்கள். பாலு மகேந்திராவும் அந்த நேரத்தில் வாய்ப்புத்தேடி வந்தார். இவர்கள் அவரை இணைத்துக்கொள்ள விரும்பவில்லையென்றாலும், நான் அவரை படப்பிடிப்பில் உதவிக்கு இருக்கச் சொன்னேன். மது, ஜெயபாரதி போன்ற ஆர்டிஸ்டுகளை ஃபிக்ஸ் செய்து முதல் நாள் படப்பிடிப்பிற்கு கூட்டிப் போனேன். மேக் அப்பெல்லாம் போடக் கூடாது என்று சொல்லிவிட்டார்கள்.

எஸ்.ஐ.இ.டி காலேஜ் தாண்டி ஒரு பழைய வீட்டின் மாடி அறை. பத்துக்கு பத்து அளவுதான் இருக்கும். மூன்றே மூன்று லைட்ஸ். எப்போதும் ஸ்டூடியோக்களில் ஆயிரக்கணக்காண சதுர அடியில் நூறு லைட்ஸுடன் படப்பிடிப்பைப் பார்த்துப் பழகியிருந்த எனக்கு அதிர்ச்சியாக இருந்தது. மேலே வெள்ளை துணி கொசுவலை மாதிரி கட்டியிருந்தர்கள். லைட்டை அந்த்த் துணியில் அடிக்க அது பிரதிபலிக்கும் ஒளியில் ஆர்டிஸ்டுகள் தெரிய வேண்டும். எனக்கு பயமாகப் போய்விட்டது. என்னடா இப்படி படம் எடுக்கிறார்கள் என்று.

சுபகுணராஜன்: நீங்கள் ஸ்கிரிப்ட்டைப் பார்க்கவில்லையா?

மின்னல்: அதெல்லாம் தயார் செய்து காட்டினார்கள். எனக்கும் பிடித்திருந்துதான் சரி என்று சொன்னேன். அவர்கள் படமெடுக்கும் முறை எனக்குப் புதிது என்பதால்தான் பயந்தேன். படத்தில் பிம்பங்கள் தெளிவாக இருக்குமா என்று. ஒரு அஞ்சாறு நாள் பொறுமையாக இருந்து ரஷ் போட்டுப் பார்த்தேன். எனக்குத் திருப்தியாக இருந்தது. நன்றாகவே எடுத்திருந்தார்கள். பெரிய சிக்கல் ஏதுமில்லாமல் படத்தை எடுத்து முடித்துவிட்டார்கள்.

சுபகு: எவ்வளவு நாள் படப்பிடிப்பு நடந்தது?

மின்னல்: இரண்டு, மூன்று மாதத்தில் முடித்துவிட்டார்கள்.

மோனிகா: எவ்வளவு செலவாகியிருக்கும் அந்தப்படத்திற்கு?

மின்னல்: ஒண்ணேகால் இலட்சம். நடிகர் மதுவுக்கு இறங்கி ஓடுவார். ஏன் எதற்கு என்றே புரிந்துகொள்ள முடியாது. எங்காவது சென்று போலீஸில் மாட்டிக்கொள்வார். பெரும்பாலும் நுங்கம்பாக்கம் ஸ்டேஷனில்தான் போய்ச்சேர்வார். எனவே அவரைக்காணோம் என்றால் நேராக அந்த ஸ்டேஷனுக்கே சென்றுவிடுவோம். எப்படியோ ஒரு வழியாக படம் முடிந்து ரிலீஸ் செய்துவிட்டேன்.

சுபகுணராஜன்: யார் படத்தை டிஸ்டிரிப்யூஷன் செய்தது?

மின்னல்: நடிகர் சுரேஷ் கோபியின் அப்பா. முதலில் எழுபத்தையாயிரம் கொடுத்தார். படம் இரண்டு வாரம் ஓடியது. கேரளாவில் எந்தப் படமுமே நான்கு வாரங்கள்தான் ஓடும். இது ஓரளவு சுமாராக ஓடியதால், பின்னர் ஐம்பதாயிரம் கொடுத்தார். எனக்கு நஷ்டமொன்றும் இல்லை. பட்ட கஷ்டங்கள்தான். ஆனால் நல்ல பெயர் வந்தது. நாங்கள்

நாலாயிரம் ரூபாய்தான் கொடுத்தேன். ஜெயப்பிரதா, அடூர் பாஸி ஆகியோருக்கும் நாலாயிரம் ரூபாய். ஜான் குழுவினருக்கெல்லாம் ஆளுக்கு ஐநூறு ரூபாய்தான் கொடுத்தேன். சாப்பாடு, குடி செலவெல்லாம் என்னுடையது. தங்குவதற்கு வீடு எடுத்துக் கொடுத்து, சமைப்பதற்கும் ஆள் போட்டுவிட்டேன். சாப்பிடுவார்கள், குடிப்பார்கள். எப்படியோ அப்படியே ஜாலியாக இருந்து படத்தை எடுத்து முடித்துவிட்டார்கள். என்ன, அடிக்கடி போலீஸ் ஸ்டேஷன் போக வேண்டியிருந்தது. ஜான் அபிரஹாமிடம் வினோத பழக்கங்கள் உண்டு. இரவினில் குடித்த பிறகு தெருவில் கேட்காமலேயே கேரளாவின் கல்வி அமைச்சர் முகமது கோயா என்பவர் படத்தைப் பார்த்துவிட்டு அவராகவே வரிவிலக்கு அளித்துவிட்டார்.

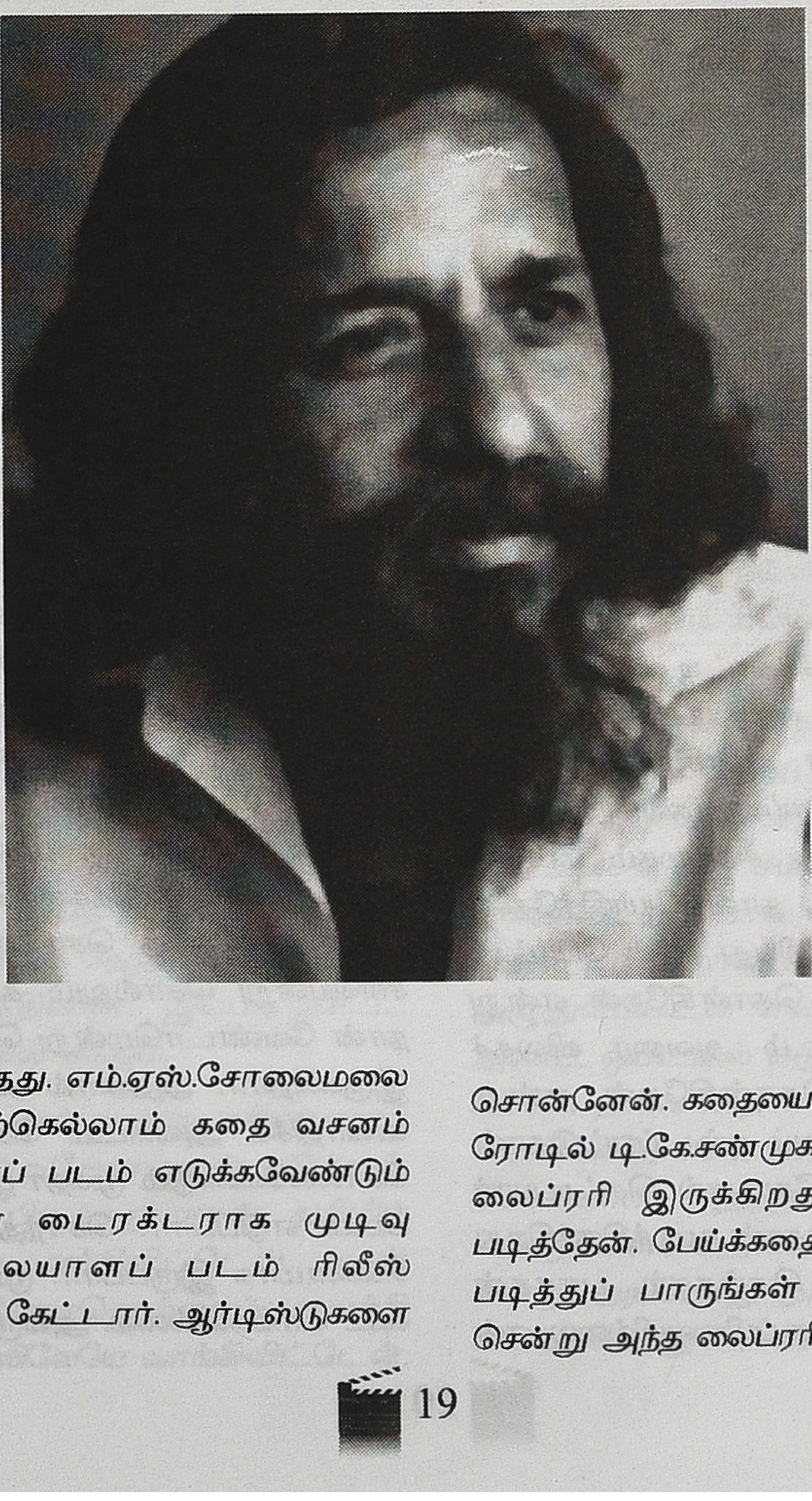
மோனிகா: தமிழ்நாட்டில் படத்தை வெளியிட முயற்சி செய்யவில்லையா?

மின்னல்: இல்லை. எனக்கு இவர்களை வைத்து பராமரிப்பிதிலேயே நொந்து போய்விட்டது. ஒரு மகிழ்ச்சியே இல்லை. விட்டால் போதும் என்ற மனநிலைதான் இருந்தது. பின்னால் படத்திற்கு நல்ல விமர்சனங்களும்,

பாராட்டுக்களும் வந்ததுதான் மகிழ்ச்சி. பம்பாயிலிருந்து வரும் ஸ்கிரீன் பத்திரிகையில் பக்கம் பக்கமாக எழுதிவிட்டார்கள். இப்படியாக என் முதல் பட தயாரிப்பு அனுபவம் முடிந்தது.

இந்துப் படம் எடுத்துக்கொண்டிருக்கும்போதே எம்.ஜி.ஆர். நான் ஒரு படம் நடித்துக்கொடுக்கிறேன். நீங்கள் தயாரியுங்கள் என்று சொன்னார். அது எப்படி நடந்ததென்றால் ஜான் அபிரஹாம் படத்தில் குழந்தைகளெல்லாம் நிதி வசூல் செய்வதுபோல் ஒரு காட்சி. அதற்கு ஒரு முண்ணனி கதாநாயகரிடம் படப்பிடிப்பு நடக்கும்போது அவர்கள் சென்று வசூல் செய்வதுபோல எடுக்கலாம் என்று விருப்பப்பட்டார்கள். பிரேம் நசீர், சிவாஜி கணேசன் போன்றவர்கள் மறுத்து விட்டார்கள். எம்.ஜி.ஆர் எனக்கு நல்ல பழக்கம் ஆதலால் அவரிடம் சென்று கேட்டேன். முதலில் சரி என்றவர், மறுநாள் ஆர்.எம்.வீரப்பன் படத்தில் நான் கெஸ்ட் ரோல் செய்ய மறுத்துவிட்டேன். இப்போது இந்தப் படத்திற்குச் செய்தால் அவர் வருத்தப்படுவார் என்று சொன்னார். அப்போதுதான் என்னிடம் நீங்கள் படம் தயாரியுங்கள் நான் நடிக்கிறேன். நானே மற்றவற்றையெல்லாம் ஃபிக்ஸ் செய்து தருகிறேன் என்று சொன்னார். அது உலகம் சுற்றும் வாலிபன் படப்பிடிப்பு நடந்துகொண்டிருந்த சமயம். எனக்கு பயம். நண்பர்களும் ஒருவேளை உலகம் சுற்றும் வாலிபன் நன்றாக ஓடினால் உன் படத்தில் அவருக்கு ஆர்வம் போய்விடும் என்று சொன்னார்கள். நான் அவரிடம் கதை தயார் செய்கிறேன், வருகிறேன் என்று சொல்லி போக்குக் காட்டி வந்தேன். ஆள் அனுப்பி விசாரிப்பார். சொன்னதுபோலவே உலகம் சுற்றும் வாலிபன் பெரிய வெற்றியடைந்ததும் அந்தப் பேச்சை விட்டுவிட்டார்.

ஜான் அபிரஹாமிடம் வினோத பழக்கங்கள் உண்டு. இரவினில் குடித்த பிறகு தெருவில் இறங்கி ஓடுவார். ஏன் எதற்கு என்றே புரிந்துகொள்ள முடியாது. எங்காவது சென்று போலீஸில் மாட்டிக்கொள்வார். பெரும்பாலும் நுங்கம்பாக்கம் ஸ்டேஷனில்தான் போய்ச்சேர்வார்.



அடுத்ததாகவும் ஒரு மலையாளப் படும் தயாரிக்கும் எண்ணம்தான் வந்தது. அதற்கும் ஒரு முன்கதை இருக்கிறது. நடிகை ஷீலாவுக்கு அவரது மன அழுத்தங்கள் காரணமாக மலையாள திரையுலகில் வாய்ப்புகள் மிகவும் குறைந்திருந்தது. எம்.எஸ்.சோலைமலை என்றொருவர். பீம்சிங் படத்திற்கெல்லாம் கதை வசனம் எழுதுவார்.அவருக்கு மலையாளப் படம் எடுக்கவேண்டும் என்று ஆசை. கே.விஜயனை டைரக்டராக முடிவு செய்துவிட்டார். நான் மலையாளப் படம் ரிலீஸ் செய்திருந்ததால் என்னிடம் உதவி கேட்டார். ஆர்டிஸ்டுகளை ஃபிக்ஸ் செய்து கொடுக்கச்சொன்னார். நான், அவர், விஜயன் எல்லோரும் விவாதித்து ஷீலாவை நடிக்க வைக்கலாம் என்று முடிவு செய்து பேசிவிட்டோம். எனக்கு ஷீலாவின் மனநிலை பற்றி அப்போது தெரியாது. எம்.ஓ.ஜோசப் என்று ஒரு பெரிய தயாரிப்பாளர். அவர் வயலார் ராமவர்மாவைப் பார்க்க தினமும் வருவார். எனக்கும் வயலார் ராமவர்மா நல்ல பழக்கம். அங்கு அவரை சந்தித்தபோதுதான் என்னிடம் ஷீலாவை நம்பி நடிக்கவைக்க வேண்டாம். அவருக்கு மனநிலை சரியில்லாததால் சரியாக படப்பிடிப்பிற்கு வருவதில்லை என்று சொன்னார். மறுநாள் சோலமலை படம் படப்பிடிப்பு ஆரம்பம். நான் உடனே விஜயனுக்கு போன் செய்து விஷயத்தைச் சொன்னேன். உடனே ஜெயபாரதியிடம் சென்று நாளைக்கு காலையில் படப்பிடிப்பு. எப்படியாவது வந்துவிடவேண்டும் என்று சொன்னேன். அவரும் மறுநாள் வந்துவிட்டார். ஷீலா படப்பிடிப்புக்கு ஆள்வரும் என்று காத்திருந்துவிட்டு விசாரித்திருக்கிறார். அவருக்குப் பதில் ஜெயபாரதி நடிக்கிறார் என்றதும் என்மேல் அவருக்கு பயங்கரக் கோபம். அந்தப் படமும் பின்னால் பாதியில் நின்றுவிட்டது. ஷீலா கிட்டத்தட்ட ஒரு வருடம் படங்களே இல்லாமல் இருந்தார்.

இது நடந்து கிட்டத்தட்ட ஒரு வருடம் சென்றபிறகு, ஒரு நாள் மதி ஒளி சண்முகம் என்பவருடன் புகாரி ஓட்டலில் மது அருந்திக் கொண்டிருந்தேன். "மதி ஒளி" என்ற சினிமா பத்திரிகையை அவர் நடத்தி வந்தார். அப்போது எனக்கு ஒரு எண்ணம் தோன்றியது. ஷீலாவின் இயக்கத்தில் ஒரு படம் தயாரித்தால் என்ன என்று. சண்முகத்திற்கு ரவிச்சந்திரனுடன் நல்ல பழக்கம். ஷீலாவும் அப்போது ரவிச்சந்திரனுடன் நெருக்கமாக இருந்தார். நான் சண்முகத்திடம் நாம் இருவரும் சேர்ந்து படம் தயாரிக்கலாம். ஷீலாவை ஃபிக்ஸ் பண்ணுவது உன் வேலை. நீ முதலில் பேசிவிட்டு வா, பிறகு நான் வருகிறேன் என்று சொன்னேன். ஷீலா ஒத்துக்கொண்டார். நான் பழைய சம்பவத்தை மறந்துவிட்டேன். ஷீலாவை சந்தித்து நல்ல உதவி இயக்குனர்களை அமர்த்திக்கொள்ளலாம்; நீங்கள் டைரக்ட் செய்யுங்கள் . என்று சொன்னேன். கதையைப் பற்றி பேசியபோது அவர் லாயிட்ஸ் ரோடில் டி.கே.சண்முகம் வீட்டிற்க்கு அருகில் ஒரு லெண்டிங் லைப்ரரி இருக்கிறது. அதில் ஒரு நாவலை எடுத்துப் படித்தேன். பேய்க்கதை. இரட்டை வேடம் இருக்கும். நீங்கள் படித்துப் பாருங்கள் என்று சொன்னார். நான் உடனே சென்று அந்த லைப்ரரியில் உறுப்பினராகி நாவலை எடுத்துப்

படித்தேன். நன்றாக இருந்தது. எங்களுக்குப் பிடித்துவிட்டது. மேதாவி எழுதிய நாவல். புத்தகம் தொலைந்துவிட்டது என்று சொல்லி பணம் கட்டிவிட்டு அதை திரைக்கதை தயாரிக்க வைத்துக்கொண்டேன். பி.என்.மேனனை கூட்டிவந்து திரைக்கதை அமைக்கச்சொன்னோம். நான் ஷீலாவிடம் சில நிபந்தனைகளை சொல்லிவிட்டேன். ஒன்று ரவிச்சந்திரனை நடிக்கச்சொல்லக்கூடாது. இரண்டு சொந்த காஸ்டியூமில்தான் நடிக்கவேண்டும். மார்கெட் இல்லாத நேரத்தில் அவருக்குக் கொடுக்கும் வாய்ப்பு என்பதால் ஒத்துழைக்க வேண்டும் என்று சொல்லிவிட்டேன். படத்தை விளம்பரம் செய்தவுடன் ஒரு வினியோகஸ்தர் வந்து நானே படத்துக்கு ஃபினான்ஸ் செய்கிறேன் என்று சொல்லி, மூன்று இலட்ச ரூபாய் கொடுத்தார். படப்பிடிப்பிற்கான லொகேஷன் முடிவு செய்வதில் ஷீலா பெங்களூர் பேலஸ் போன்ற ஆடம்பரமான இடங்களையே தேர்ந்தெடுத்தார். என்ன செய்வது என்று தெரியவில்லை.

மல்லி இரானி என்று ஒரு காமிராமேன் இருந்தார். நிறைய மலையாளப் படங்களுக்கு காமிராமேனாக பணியாற்றியுள்ளார். சாந்தி தியேட்டர் அருகே ஒரு டீக்கடை வைத்திருந்தார். சினிமா காமிராமேனாக இருந்ததுடன் ஐந்தாறு டீக்கடைகளும் நடத்தி வந்தார். அவர் எனக்குப் பழக்கம். அவரிடம் இந்தப் படத்திற்கு கேமிரா மேனாக இருக்கச்சொல்லிவிட்டு அவரையே படத்திற்கு பொறுப்பெடுத்துக்கொள்ளும்படி சொன்னேன். அவர்தான் ஷீலாவிடம் பேசி லொக்கேஷன் போன்றவற்றை சரிசெய்தார். யக்ஷகானம் பாதி படத்தை மெர்க்காரா சென்று எடுத்துவிட்டோம். இரண்டு இலட்ச ரூபாய் செலவாகிவிட்டது. இன்னம் பாதி படம் முடிக்கவேண்டும்; ஒரு இலட்சம்தான் இருந்தது. கேரளாவில் நார்த், சவுத் என்று ரெண்டு ஏரியா. ஒன்றுதான் புக்காகியிருந்தது. இந்த நிலையில் ஷீலாவுக்கு என்னுடைய சிக்கனம் பிடிக்கவில்லை. ஒரு ஷெட்யூல் முடித்த நிலையில் ஷீலா இதற்குமேல் படம் எடுக்க முடியாது என்று சொல்லிவிட்டார். நான் கேட்டபோது நீங்கள் என்னை ஏற்கனவே ஏமாற்றினீர்கள் என்று பழைய சம்பவத்தை சொல்லிக் காட்டினார். பணம் கொடுத்திருந்த டிஸ்டிரிப்யூட்டரோ என்னிடம் உங்களை நம்பித்தான் பணம் கொடுத்தேன் என்கிறார். ஷீலா கடைசியில் தானே பணம் ஏற்பாடு செய்வதாகவும், ஆனால் படத்தில் மின்னல் இருக்கக் கூடாது, சண்முகம் மட்டும் இருக்கட்டும் என்றும் கூறிவிட்டார். நான் யோசித்தேன். படம் நிற்கவேண்டாம் என்று தோன்றியது. நான் போட்ட முதலை கொடுத்துவிடுங்கள் விலகிக் கொள்கிறேன் என்று சொன்னேன். ஷீலா ஷண்முகத்திடம் அவரை விலகச் சொல்லுங்கள், நான் பார்த்துக் கொள்கிறேன் என்று சொன்னார். நான் விலகிய பிறகு மிகவும் கஷ்டப்பட்டுதான் படத்தை முடித்திருக்கிறார்கள். நந்தகோபால் செட்டியார் என்பவரிடம் சண்முகம் பணம் வாங்கித்தான் முடிந்திருக்கிறது. அவர்தான் சென்னையில் ரிலீஸ் செய்தார். பாரகன் தியேட்டரில் போட்டார்கள். என்னைக்கூப்பிடவுமில்லை. என் ஆஃபீஸுக்குப் பக்கம்தான் பாரகன் தியேட்டர். நான் போய் படம் பார்த்துக்கொண்டிருந்தேன். இடைவேளையின்போது என் இருக்கைக்குப் பின்னால் இருந்த ஷீலா என்னை சார் என்று கூப்பிட்டார். கையில் குழந்தையும் அருகில் உதவியாளரும் இருந்தார்கள். நான் நலம் விசாரித்துவிட்டு படம் முடிந்ததும் ஆஃபீசுக்கு சென்றுவிட்டேன். அங்கே வந்த ஷீலா என்னிடம் மன்னிப்புக் கேட்டுவிட்டு அழுதுவிட்டார். உங்கள் அருமை தெரியாமல் நடந்துகொண்டுவிட்டேன். மிகவும் கஷ்டப்பட்டுவிட்டேன் என்றார்.

ராஜன் குறை: யக்ஷகானம் நன்றாக ஓடியதில்லையா?

மின்னல்: ஆமாம். நன்றாக ஓடியது.

சுபகுணராஜன்: நீங்கள் அதற்குப் பிறகு படம் எடுக்கவில்லையா?

> ரைட்ஸ் வாங்கிவிட்டு சிவாஜி கணேசனிடம் போட்டுக் காண்பித்தேன். அவர்தான் நடிக்க வேண்டுமென்று. அவருக்கு மிகவும் பிடித்திருந்தது. அவர் அண்ணன், தம்பி எல்லோரும் பார்த்துவிட்டு அழுதுவிட்டார்கள். அவ்வளவு உருக்கம். பாசமலரைவிட உருக்கமான முடிவு.

மின்னல்: எடுத்தேனே. கை நிறைய காசு என்ற தமிழ்ப் படம். கோயம்பத்தூர்காரர் ஒருவர், ஜவுளி வியாபாரி என்னுடன் பார்ட்னராகச் சேர்ந்தார். ஆளுக்கு பாதி முதல் போட்டு படம் எடுத்தோம். நாகேஷ் ஹீரோ. பிரமீளா, தேங்காய் ஸ்ரீநிவாசன் போன்றவர்களும் நடித்தார்கள். ஏ.பி.ராஜ், நடிகை சரண்யாவின் தந்தை, படத்தை இயக்கினார். நடிகை சரண்யாவும், என் பெண்ணும் பள்ளியில் வகுப்புத் தோழிகள். என் பெண்ணை ஸ்கூலுக்கு கூட்டிப்போகும்போது அந்தப்பெண்ணையும் சேர்த்துக் கூட்டிக்கொண்டு போவேன். அப்படியே ஏ.பி.ராஜ் பழக்கமாகிவிட்டார்.

முக்தா ஸ்ரீநிவாசனைத்தான் இயக்குனராகப் போட்டிருக்க வேண்டும். ஆனால் அவருடன் இந்தப் படத்திற்கு முன்னமே பிரச்சினையாகிவிட்டது. எப்படியென்றால், நான் பப்ளிசிட்டி கம்பெனி நடத்திக்கொண்டிருந்தபோது வசந்தி பி.ஏ. என்ற நடிகை அறிமுகமானார். அவர் விடாக்கண்டன், கொடாக்கண்டன் என்ற என்டிராமராவ் நடித்த தெலுங்குப் படத்தை டப் செய்து வெளியிட்டார். அந்தப் படத்திற்கு பிசினஸ் பேசவும், பப்ளிசிட்டிக்கும் நான் ஃபிலிம் நியூஸ் ஆனந்தன் செய்த அறிமுகத்தால் உதவினேன். அந்தப் பழக்கத்தில் வசந்தி என்னிடம் சார் நாமிருவரும் சேர்ந்து படம் எடுக்கலாம் என்று சொன்னார். அப்போது முக்தா ஸ்ரீநிவாசன் எனக்கு மிகவும் நெருங்கிய நண்பர். அவர் எந்தப் படம் எடுக்கலாமென்று நினைத்தாலும் முதலில் என்னிடம் கதை சொல்லி அபிப்ராயம் கேட்பார். நான் சரியென்று சொல்லும் கதைகளைத்தான் படமெடுப்பார். நான் வேண்டாமென்று சொன்ன கதைகளை நிராகரித்தும் இருக்கிறார். அதனால் வசந்தியுடன் சேர்ந்து கதைகளை விவாதிக்க அவரிடம் சென்றேன். அவரைப்பற்றி ஒன்று சொல்லவேண்டும். முக்தா ஸ்ரீநிவாசன் ரொம்பவும் சிக்கனமாக படம் எடுப்பார். சொந்த வாழ்க்கையிலும் கூட மிகவும் சிக்கனமாக இருப்பார். மூன்று படம் எடுக்கும் வரை கார் கூட வாங்கவில்லை. அவரும் அவர் அண்ணனும் இருவரும்

சேர்ந்துதான் செயல்படுவார்கள். ஆனால் பிறருக்குத் தரவேண்டிய பேமெண்ட்டில் பர்ஃபெக்டாக இருப்பார்கள். சம்பளம் பற்றி கடுமையாக பேரம் செய்வார்கள். ஆனால் ஒத்துக்கொண்ட சம்பளத்தை கச்சிதமாகக் கொடுத்து விடுவார்கள். வசந்தியை கூட்டிக்கொண்டு அவரிடம் சென்றேன். ஆனால் அவர் நான் சொன்ன பல கதைகளை ஒப்புக்கொள்ளவில்லை. கதை விவாதத்திலேயே அந்த பிராஜெக்ட் நடக்காமல் போய்விட்டது.

அதனால் நான் கை நிறைய காசு படத்திற்கு அவரிடம் போகவில்லை. கர்நாடக அரசாங்கத்தில் அப்போது ஒரு சலுகை அறிவித்திருந்தார்கள். எந்த மொழிப்படமானாலும் அந்த மாநிலத்தில் முழுப்படத்தையோ அல்லது எழுபத்தைந்து சதவீத படத்தையோ எடுத்தால் ஐம்பதாயிரம் ரூபாய் தருவதாக அறிவித்திருந்தார்கள்.

ராஜன் குறை: அதில் என்ன இலாபம் அவர்களுக்கு? சுற்றுலா வளர்ச்சிக்காகவா? இல்லை திரைப்படத்துறை தொழிலாளர்களுக்காகவா?

மின்னல்: வியாபாரம்தான். அங்கே கொண்டுபோய் சில இலட்ச ரூபாய்கள் செலவு செய்கிறோமில்லையா? அதற்காகத்தான். எனவே அந்தச் சலுகையை பயன்படுத்திப் படம் எடுக்க மைசூர் சென்றுவிட்டோம். அந்தப் படம் எடுத்து முடிந்தது. பிரமீளாவை முதலில் அறிமுகம் செய்ததே நான்தான். கடைசி நாள் படப்பிடிப்பில் கலந்து கொள்ள மாட்டேன் என்று சொல்லிவிட்டார். அவருக்கு ஐயாயிரம் ரூபாய் பாக்கி. கொடுத்தால்தான் படப்பிடிப்பிற்கு வருவேன் என்று சொல்லிவிட்டார். அன்றைக்கு தசரா. மைசூரில் எல்லா வங்கிகளுக்கும் விடுமுறை. பக்கத்தில் பந்துலு கங்கா கௌரி என்ற படம் எடுத்துக்கொண்டிருந்தார். அவரிடமும் பணமில்லை; ஆனால் அவர் கடன் வாங்கிக் கொடுத்தார். அப்படியாக ஒருவழியாக படம் முடிந்தது. நான் அறிமுகம் செய்த நடிகை, என்னிடம் சான்ஸிற்காக அலைந்தவர், கடைசி நேரத்தில் ஐயாயிரம் ரூபாய்க்காக சிக்கலை ஏற்படுத்தினார். இப்படிப்பட்ட அனுபவங்களெல்லாம் திரையுலகில் சகஜம்.

அடுத்ததாக வாழ்வே மாயம் என்று ஒரு மலையாளப் படம். சத்யன், ஷீலா நடித்தது. எம்.ஓ.ஜோசப்தான் எடுத்தார். அந்தக் கதை எனக்கு மிகவும் பிடித்தது. நான் தமிழில் எடுக்கவேண்டும் என்று ரைட்ஸ் வாங்கிவிட்டேன். அதன் பிறகு பாலாஜி, ஜெமினி கணேசனெல்லாம் முயற்சி செய்தார்கள். ஆனால் நான் முதலிலேயே வாங்கிவிட்டேன்.

ராஜன் குறை: ரைட்ஸ் வாங்குவதென்றால் எவ்வளவு பணம் தரவேண்டும்?

மின்னல்: ஐயாயிரம் ரூபாய். அதுவே அந்தக்காலத்தில் அதிகம். ரைட்ஸ் வாங்கிவிட்டு சிவாஜி கணேசனிடம் போட்டுக் காண்பித்தேன். அவர்தான் நடிக்க வேண்டுமென்று. அவருக்கு மிகவும் பிடித்திருந்தது. அவர் அண்ணன், தம்பி எல்லோரும் பார்த்துவிட்டு அழுதுவிட்டார்கள். அவ்வளவு உருக்கம். பாசமலரைவிட உருக்கமான முடிவு. அடுத்து டிஸ்டிரிப்யூட்டர்களிடம் பேசினேன். அந்த நேரத்தில் சிவாஜி கணேசன் மார்கெட் டல். பீம்சிங் என்ன சொன்னாரென்றால் சிவாஜி கணேசனுக்கும் மார்கெட் டல்லாக இருக்கிறது. அவரது கலர் படங்கள் நாலைந்து

சரியாகப் போகவில்லை. இந்தப் படமே பேத்தாஸ் (pathos) படம். பிளாக் அண்ட் ஒயிட்டில்தான் நன்றாக இருக்கும். நீங்கள் எப்படியாவது அவரிடம் பேசி பிளாக் அண்ட் ஒயிட்டில் எடுக்க சம்மதம் பெற்றுவிடுங்கள் என்றார். நான் சிவாஜியிடம் போய் நைச்சியமாக இந்தப் படம் பாசமலர் போல உருக்கமான படம்தானே என்றேன். ஆமாம்; நானே அழுதுவிட்டேன் என்றார். அப்ப இந்தப் படமும் பிளாக் அண்ட் ஒயிட்டில் எடுத்தால்தான் நன்றாக இருக்கும் என்று பீம்சிங் நினைக்கிறார் என்று சொன்னேன். அப்படியா சரி யோசிக்கிறேன் கன்சல்ட் பண்ணிவிட்டு சொல்கிறேன் என்று சொன்னார். அதற்குள் எப்படியோ செய்தி பரவிவிட்டது, சிவாஜி பிளாக் அண்ட் ஒயிட்டில் படம் செய்யப் போகிறார் என்று. அப்போது அவரை வைத்து முக்தா ஃபிலிம்ஸ் ஒரு படம் செய்துகொண்டிருந்தார்கள்; பாலாஜி ஒரு படம்

செய்துகொண்டிருந்தார். இவர்கள் இருவரும் சிவாஜியிடம் சென்று நீங்கள் பிளாக் அண்ட் ஒயிட்டில் படம் செய்தால் எங்கள் படம் விக்காது என்று சொல்லிவிட்டார்கள்.

ராஜன் குறை: பிளாக் அண்ட் ஒயிட்டிற்கும், கலர் படத்திற்கும் பொருளாதார அளவில் அந்தக் காலத்தில் என்ன வித்தியாசம்?

மின்னல்: நிறைய வித்தியாசம். பிளாக் அண்ட் ஒயிட் நெகடிவ் முந்நூறு ரூபாயென்றால், கலர் நெகடிவ் மூவாயிரம் ரூபாய். நெகடிவே அப்படியென்றால் நீங்களே செலவு வித்தியாசத்தை கணக்குப் பார்த்துக்கொள்ளுங்கள். கடைசியில் சிவாஜியை இவர்களெல்லாம் சேர்ந்து கலரில்தான் செய்யவேண்டுமென்று சொல்லிவிட்டார்கள்.

என்ன செய்யலாமென்று யோசித்ததில், அப்போது ரஜினிகாந்த் மேலே வந்துகொண்டிருந்தார். முள்ளும் மலரும் படப்பிடிப்பு நடந்துகொண்டிருந்தது. பாலு மகேந்திராதான் காமிரா மேன். அவர் மூலமாக ரஜினியைப் பார்த்தேன். அப்போது சிவாஜி, எம்.ஜி.ஆர் படங்களைத் தவிர பெரும்பாலான படங்கள் பிளாக் அண்ட் ஒயிட்டில்தான் வந்து கொண்டிருந்தன. அதனால் ரஜினி ஒத்துக்கொண்டார். ஆனால் எழுபத்தையாயிரம் சம்பளம் வேண்டுமென்று கேட்டார். நான் ஐம்பதாயிரம் தருவதாகச் சொன்னேன். மறுத்துவிட்டார். பிறகு முத்துராமன் நடிக்க முன்வந்தார். பீம்சிங்கும் ஒத்துக்கொண்டார். மேஜர் சுந்தர்ராஜனையெல்லாம் போட்டு ரெண்டு ஷெட்யூல் படம் செய்தோம். ஆனால் ஜனவரி 1978 யில் பீம்சிங் மாரடைப்பில் காலமானதுடன் அந்தப் படம் நின்றுவிட்டது. அதில் கொஞ்சம் பணத்தை இழந்தேன். அத்துடன் என் திரைப்படத் தயாரிப்பும் நின்று விட்டது.

ராஜன் குறை: நீங்கள் திரைப்படத் தயாரிப்பில் ஈடுபட்டுக்கொண்டு இருந்தபோது விளம்பரக் கம்பெனியும் நடந்துகொண்டிருந்ததில்லையா?

மின்னல்: இல்லை. அதையும் விட்டுவிட்டேன்.

ராஜன் குறை: ஜான் அபிரஹாம் படம் தயாரிக்கும்போதே விட்டுவிட்டீர்களா?

மின்னல்: அப்போது விடவில்லை. கை நிறைய காசு எடுக்க மைசூர் போகும்போதுதான் விளம்பரங்கள் செய்வது நின்றுவிட்டது.

ராஜன் குறை; உங்கள் விளம்பரக் கம்பெனியில் எத்தனை பேர் வேலை செய்திருப்பார்கள்?

மின்னல்: பதினைந்து பேர் இருந்தார்கள்.

ராஜன் குறை: கம்பெனியை வேறு யாருக்கும் கைமாற்றி விட்டீர்களா?

மின்னல்: இல்லை. கம்பெனி நஷ்டமடைந்துவிட்டது. நிறைய பேர் பணம் தராமல் விட்டுவிட்டார்கள். அந்தத் தொழிலில் மிகுந்த கவனம் செலுத்தவேண்டும். கொஞ்சம் கவனமின்றி இருந்தாலும் நஷ்டமாகிவிடும். நான் படத்தயாரிப்பில் கவனம் செலுத்த ஆரம்பித்ததால் இது கெட்டுப்போய்விட்டது.

சுபகுணராஜன்: அந்த பப்ளிசிட்டி கம்பெனி நடத்துவதில் என்ன பொறுப்புகள், ரிஸ்க் என்று சொல்லுங்களேன்.

மின்னல்: சினிமா கம்பெனியிலிருந்து ஆல்பத்தை வாங்கிக் கொண்டு போய் ஆர்டிஸ்டுகளிடம் கொடுக்கவேண்டும். அவர்கள் டிசைன் செய்து என்னிடம் காண்பிப்பார்கள். எனக்குப் பிடித்திருந்தால் இயக்குனர், தயாரிப்பாளர் ஆகியோரிடம் காண்பித்து ஒப்புதல் பெறவேண்டும். பின்னர் பேப்பர்களில் விளம்பரங்கள் தரவேண்டும். தினத்தந்திதான் முக்கியம். அந்த பேப்பரில் பணம் கொடுத்தால்தான் போடுவார்கள். ஹிண்டுவில்கூட எங்களுக்கு கிரெடிட் வசதி உண்டு. தினத்தந்தியில் கிடையாது. போஸ்டர், பேனர் எல்லாமே நாங்கள்தான் ஏற்பாடு செய்யவேண்டும். இதற்கெல்லாம் முன்பணம் நாங்கள் கொடுத்துவிடுவோம். பின்னர் படக்கம்பெனிகளிடம் வாங்க வேண்டும். இதில் கவனம் குறைந்ததால் சரியாக வசூல் செய்ய முடியவில்லை.

ராஜன் குறை: பப்ளிசிட்டி செய்யும்போதே ஒரு திரைப்படங்கள் வியாபாரம், ஆர்டிஸ்டுகளை ஃபிக்ஸ் செய்வது போன்றவற்றில் மீடியேட்டர் போலவும் செயல்பட்டீர்களா?

மின்னல்: அப்படிச் சொல்லமுடியாது. பப்ளிசிட்டி வேலையில் நேரமே இருக்காது.

சஃபி: தொடர்ந்து ஏதாவது எழுதி வந்தீர்களா?

மின்னல்: இல்லை. முதலில் ஜனசக்தியில் விமர்சனங்கள், சினிமா தொடர்பான விஷயங்களை எழுதியதுதான். விளம்பரக் கம்பெனி ஆரம்பித்த பிறகும் கூட 1964 வரை ஜனசக்தியில் இருந்தேன்.

ராஜன் குறை: உங்கள் பசங்களுக்கெல்லாம் திரைப்படத்தொழிலில் ஆர்வம் வரவில்லையா?

மின்னல்: அவர்கள் தலையெடுத்து வரும்போது நான் கவிழ்ந்தடித்து படுத்துவிட்டேன். அதானால் அவர்களுக்கு அதில் விருப்பமே வரவில்லை.

ராஜன் குறை; உங்களுக்கு எப்படி மின்னல் என்ற பெயர் வந்தது?

மின்னல்: நாங்கள் பள்ளியில் படிக்கும்போது புது வாழ்வு என்ற பெயரில் கையெழுத்துப் பத்திரிகை நடத்தினோம் இல்லையா?. அதில் மின்னல் என்ற பெயரில்தான் படங்கள் போட்டேன். அப்படியே அந்த பெயரே பின்னாலும் தொடர்ந்தது.

சஃபி: உங்களை திரைப்படத்துறையில் எல்லோருக்கும் மின்னல் என்ற பெயரில்தான் தெரியுமா?

மின்னல்: எங்கள் ஊரிலேயே மின்னல் என்றால்தான் தெரியும்.

சுபகுணராஜன்: எங்களுக்காக நேரம் ஒதுக்கி பேசியதற்கு ரொம்ப நன்றி மின்னல் சார்.

யாருக்காக அழுதான் கதையும் படமும்

"நண்பர்கள் படமாக்குவதற்காக தேர்ந்தெடுத்த "யாருக்காக அழுதான்" கதை நான் எழுதிய கதைகளில் எனக்கு அவ்வளவாக பிடிக்காத ஒன்று.

அதை படிக்கும்போது உண்டாகிற பயனையும் உருக்கத்தையும் பார்க்கும்போது ஏற்படுத்தாது என்பதை நான் அறிவேன்

"ஒரு இலக்கியவாதியின் கலையுலக அனுபவங்கள்" என்ற நூலில் ஜெயகாந்தன் அவருடைய குறு நாவல் "யாருக்காக அழுதான்" பற்றி இப்படி குறிப்பிட்டுள்ளார். 'அலிபாபா' என்ற மாத இதழில் தொடர் கட்டுரைகளாக வெளிவந்ததுதான். பின்னர் நூல்வடிவம் பெற்றுள்ளது. மேற்கண்ட குறிப்பு வெளிவந்த 'அலிபாபா' 12.11.1978 தேதியிட்ட இதழ்.

படம் தயாரிக்கப்பட்டு வெளிவந்தது. 14.04.1966. சுமார் 12 ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர்தான் தான் எழுதிய கதைகளில் தனக்குப் பிடிக்காத கதை "யாருக்காக அழுதான்" என்பதை அறிவிக்கிறார் ஜெயகாந்தன்!

ஜெயகாந்தனின் நிலைப்பாடுகள், முரண்பாடுகள் பற்றி அவரது நூலிலிருந்தே சில குறிப்புகளையும் பார்க்கலாம்.

சந்திரபாபுவுடன் ஜெயகாந்தன் நட்புடன் பழகிய காலகட்டம்.

சந்திரபாபு கதாநாயகனாக நடித்த 'குமாரராஜா' படம் சரியாகப் போகவில்லை. தனது நடிப்புக்கு தீனி போடும் கதைகளைத் தேடிக் கொண்டிருந்தார். அந்தச் சமயத்தில்தான் ஆனந்த விகடனில் ஜெயகாந்தனின் 'யாருக்காக அழுதான்' குறுநாவல் வெளிவந்தது. 1961 ஆம் வருடம்.

ஜெயகாந்தன் எழுதுகிறார்:

"சந்திரபாபு தான் நடிப்பதற்காகவே நான் அதை எழுதினேன் என்று நம்புவதாக என்னிடம் தெரிவித்தார்."

அது உண்மையல்லவாயினும், ஆர்வத்தோடு என் கதையின்மீது உரிமையோடு பாராட்டும் அவரது ஆசை வார்த்தைகளை நான் எப்படி மறுப்பேன்?

நான் போகும் பொழுதெல்லாம் சந்திரபாபு "யாருக்காக அழுதான்" கதையைத்தான் எப்படி எப்படியெல்லாம் படம் எடுக்க வேண்டுமென்று விரும்புவதாகப் பல அபத்தமான யோசனைகளைக் கூறிக் கொண்டிருப்பார்.

இந்த வேதனை தாங்க மாட்டாமல் "யாருக்காக அழுதான்" கதையை வேறு யாருக்கேனும் கொடுத்து விடவேண்டுமென்று தீர்மானித்தேன்."

எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமத்தின் சேவாஸ்டேஜ் நாடகக் குழுவில் நடித்துக் கொண்டிருந்த ஏ. வீரப்பன் (பிற்காலத்தில் பல படங்கலிலும் நகைச்சுவை பாத்திரத்தில் நடித்தவர்) என்ற நடிகர், ஜெயகாந்தனைச் சந்தித்து, சரவணா பிலிம்ஸ் ஜி.என். வேலுமணி அவர்களிடம் அழைத்துச் செல்கிறார்.

அழைத்துச் செல்லும்போதே, "யாருக்காக அழுதான்" கதையை, வேலுமணி வாங்க தீர்மானித்திருந்த விபரத்தை ஜெயகாந்தனிடம் தெரிவித்தார்.

அந்தக் கதையின் நாயகன் ஜோசப்பின் பாத்திரத்தில் நீங்களே நடிக்கலாம் என்ற யோசனையை வீரப்பனிடம் சொல்லியிருக்கிறார் ஜெயகாந்தன். பின்னர் வேலுமணியிடமும் தனது கருத்தை வலியுறுத்தியிருக்கிறார் ஜே.கே.

ஏதோ ஒரு தொகைக்கு வேலுமணிக்கு கதையைக் கொடுத்து விட்டார்.

சிவாஜியை வைத்து "பாகப்பிரிவினை", "பாலும் பழமும்" படங்கள் தயாரித்து சினிமாத் துறையில் உச்சகட்டத்தில் இருந்தார் வேலுமணி.

நெப்டியூன் (சத்யா) ஸ்டுடியோவில், பிரம்மாண்டமான முறையில் ஒரே சமயத்தில் 3 படங்களுக்கு பூஜை போட்டார். அதில் ஒன்றி ஹிந்தி. இரண்டு தமிழ்ப் படங்களில் ஒன்று ரா.கி. ரெங்கராஜன் எழுதிய "இது சத்தியம்" என்ற கதை. மற்றொன்று ஜெயகாந்தனின் "யாருக்காக அழுதான்."

இந்த மூன்று படங்களையும் துவக்கி வைத்தவர் தலைவர் காமராஜர்.

"யாருக்காக அழுதான்" கதையை சிவாஜி கணேசன், சாவித்திரி, ரெங்காராவ், பாலையா போன்றோர் நடிக்க ஸ்ரீதர் டைரக்ட் செய்வதாக விளம்பரப்படுத்தப்பட்டு அமர்க்களப்பட்டுக் கொண்டிருந்தது.

ஜெயகாந்தன் கதைகளை படமாக்க விரும்பி அவரை அணுகும் எல்லோரிடமும் அவர் தவறாமல் சொல்லும் ஒரு வசனம் : "கதையை தமிழில் படமாக்குகிற உரிமையை உங்களுக்குத் தருகிறேன். அதோடு நான் கையை கழுவி விடுவேன். திரைக்கதை, ட்ரீட்மெண்ட், வசனம் எழுதுவது என்றெல்லாம் என்னிடம் எதிர்பார்க்கக்கூடாது. சினிமாத்துறையில் உள்ள யாரையாவது வைத்து திரைக்கதை வசனம் எழுதிக் கொள்ளுங்கள்" என்பது தான். அவரது "சில நேரங்களில் சில மனிதர்கள்" கதையை படமாக்க விரும்பி நானே ஒரு முறை அவரிடம் கேட்டபோது என்னிடமும் இதே வசனத்தைத்தான் சொன்னார்.

இதையே அவரது உறுதியான தீர்மானமாக எடுத்துக்கொண்டு "யாருக்காக அழுதான்" விஷயத்தில் அவர் ஒதுங்கிக் கொண்டிருக்க வேண்டும்!

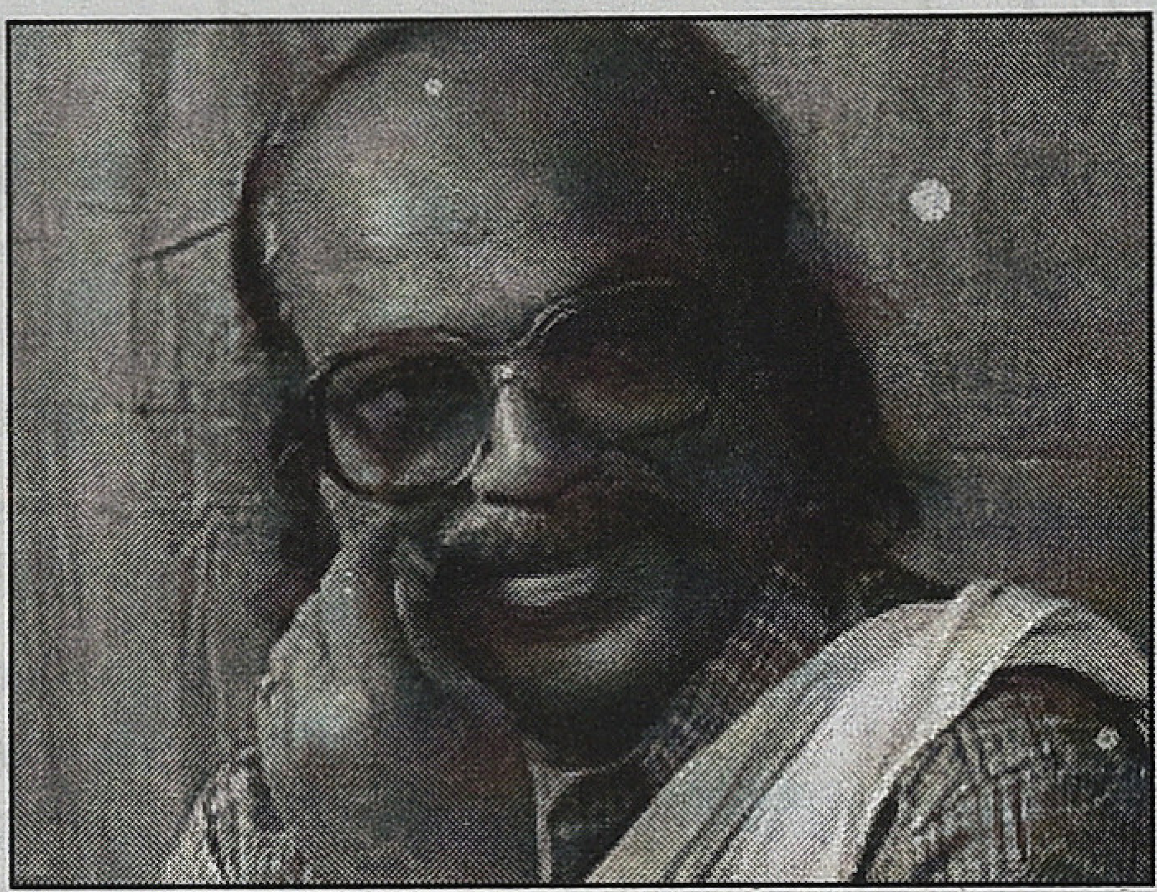
"யாருக்காக அழுதான்" படப்பிடிப்பு சில ஆயிரம் அடிகள் வரை நடந்து முடிந்த நிலையில் ஸ்ரீதரை சந்தித்திருக்கிறார் ஜெயகாந்தன்.

"யாருக்காக அழுதான்" கதையை ஸ்ரீதர் தான் எப்படியெல்லாம் படமாக்கப்போகிறார் என்ற உத்தேசங்களை எனக்கு விளக்கினார். இறுதியில் சோசப்பு வாழை மரங்களடர்ந்த ஒரு தோப்பில் நடுவே ஒரு மரச்சிலுவையின் முன்னர் போய்த்தொழுது விழுந்து உயிர் விடுகிறான் என்பதாகத் தமது படத்தின் முடிவை என்னிடம் சொன்னார்.

"ஒரு டைரக்டர் உரிமைகள் எதிலும் நான் தலையிட விரும்பவில்லை. ஆனாலும் அந்தக் கதையை எழுதியவன் என்ற முறையில் நான் சிறு யோசனை தெரிவிப்பேன். நீங்கள் கேட்டுத்தான் ஆகவேண்டும்."

"சொல்லுங்கள், அதற்காகத்தானே உங்களைப் பார்க்க நினைத்தேன் என்றார்" ஸ்ரீதர்.

"படத்தின் தலைப்பை யாருக்காகச்செத்தான்" என்று மாற்றிக் கொள்ளுங்கள்" என்றேன்.



நான் ஸ்ரீதருக்குச் சொன்ன பதில் முகத்தில் அடித்ததுபோல இருந்திருக்கலாம். அப்போது எனது நோக்கமும் அதுதானே!

என்னை ஒரு கிறுக்கன் என்று நினைத்து அப்போது அவர் சமாதானம் அடைந்தும் இருக்கலாம்.

சில வட்டாரங்களில் என்னை ஒரு கிறுக்கன் என்று அக்காலத்தில் அழைத்தார்கள் என்று எனக்குத் தெரியும். நானும் அப்படித்தான் இருந்தேன். போதாக்குறைக்கு முகமடர்ந்த தாடி வேறு வைத்திருந்தேன்.

எனது தோற்றமும் பேச்சும் கண்டு என்னோடு உறவு வைத்துக் கொள்வது சாத்தியமான காரியம் அல்ல என்று தோன்றியிருக்கும்.

ஸ்ரீதரும், ஜெயகாந்தனும் சந்தித்தது இப்படி முடிந்திருக்கிறது.

அதன் பின் ஜெயகாந்தன் ஒரு பேட்டியில் : "எனது கதைகளை என்னைத் தவிர வேறு யாரும் டைரக்ட் செய்து வெற்றி பெற 'இயலாது" என்று சவால் விட்டிருந்தார்.

இதற்கு மேல் எந்த மானமுள்ள டைரக்டராவது அந்தப் படத்தை டைரக்ட் செய்ய முன் வருவார்களா?

இப்படிப்பட்ட பூசல் வளர்ந்ததன் காரணமாக ஸ்ரீதர் இனி தாம் அந்தப் படத்தை டைரக்ட் பண்ணப் போவதில்லை என்று ஒதுங்கிக் கொண்டார்.

சிவாஜி, சாவித்ரி, ரெங்காராவ், பாலையா ஆகியோரை வைத்து சில ஆயிரம் அடிகள் வரை வளர்ந்த நிலையில் படப்பிடிப்பு நிறுத்தப்பட்டது.

படம் நின்று போனதை தெரிந்து கொண்ட சந்திரபாபு அந்தக் கதையை வாங்கி தானே தயாரிக்கலாமென்று முயன்றிருக்கிறார். அதற்கும் ஜெயகாந்தன் இடம் தரவில்லை.

பல படங்கள் தயாரித்து நம்பர் 1 வரிசையில் உள்ள ஒருவர், புதிதாக ஒரு படம் தயாரிக்க கதை தேர்வு செய்யும்போது முதலில் அந்தக் கதை அவரது மனதைக் கவர்ந்திருக்க வேண்டும். அடுத்து அந்தக் கதை குறித்து அவரைச் சுற்றியுள்ள நண்பர்கள், உதவியாளர்கள், தொழில்நுட்பக் கலைஞர்கள் ஆகியோருடன் கலந்தாலோசித்திருக்க வேண்டும். அவர்களின் ஆலோசனையின் பேரில் தான், அந்தக் கதையை யாரைக் கொண்டு டைரக்ட் பண்ண வைக்கலாமென்று தீர்மானித்து டைரக்டரை முடிவு செய்ய வேண்டும். அந்த டைரக்டருக்கு கதை பிடித்திருக்க வேண்டும். அந்த டைரக்டரும் (ஸ்ரீதர்) அந்த நேரத்தில் புகழின் உச்சத்தில் இருந்தவர். அதன்பின் தயாரிப்பாளரும் டைரக்டரும் கதையின் நாயகனுக்கு (சிவாஜிகணேசன்) கதையைச் சொல்லி, நாயகனின் பாத்திரத்தைப் பற்றி விளக்க வேண்டும். அந்த நடிகருக்கும் கதையும், பாத்திரமும் பிடித்திருக்க வேண்டும். இத்தனை பேருக்கும் திருப்தி தெரிவித்த பின்னர் தான் தயாரிப்பாளர் அந்தக் கதையை அதன் ஆசிரியரிடமிருந்து வாங்க முன் வருவார்.

அப்படி கதையை வாங்கிய பின் அதை திரைக்கதை, வசனம் எழுதுவதற்கு டைரக்டர் எவ்வளவு காலம் எடுத்துக் கொள்வார் என்பது படத்துறை சம்பந்தப்பட்டவர்களனைவரும் அறிந்ததே.

அத்தனையும் முடித்து ஒரு கட்டப் படப்பிடிப்பு முடிந்த பின் அந்தப் படம் நின்று போனதற்கு ஜெயகாந்தனின் செயல்பாடுகளே காரணமாக அமைந்தது. எத்தனை பேர்களுடைய உழைப்பு, அதற்காக எடுத்துக் கொண்ட கால விரயங்கள், செலவு செய்த பணம் அதனால் ஏற்பட்ட மன உளைச்சல் இதற்காக ஜெயகாந்தன் ஒரு நிமிடமாவது வருத்தப்பட்டிருப்பாரா?

அந்த காலகட்டத்தில் நான் ஜனசக்தி சினிமா நிருபராக இருந்தேன். இந்த நாடகமனைத்தும் என் கண் முன்னால் தான் நடந்து கொண்டிருந்தது. (சந்திரபாபுவின் செயல்பாடுகள் தவிர)

ஒரு நல்ல கதை ஒரு நல்ல படத் தயாரிப்பாளரால், நல்ல டைரக்டரின் உருவாக்கத்தில் சிவாஜியின் நடிப்பில் படமாக வெளிவராமல் போனதால் எனக்கும் ஜெயகாந்தன் மேல் கடுமையான கோபம் தான் வந்தது.

சில வருடங்களுக்குப் பின்..........

"யாருக்காக அழுதான்" கதையை ஜெயகாந்தனின் டைரக்ஷனில் படமாக்குவதற்காக நான் ஜெயகாந்தனைப் போய் சந்தித்தேன்.

அதற்கிடையே ஜெயகாந்தன் டைரக்டராக உருவான கதையை சற்று பார்ப்போம்.

அன்றிலிருந்து சினிமா துறையினரும் ஜெயகாந்தனை விட்டு வைக்கவில்லை. ஜெயகாந்தனும் சினிமாத்துறையை விட்டுவைக்கவில்லை. ஏதாவது ஒரு வகையில் இந்த கண்ணாமூச்சி விளையாட்டு நடந்து கொண்டே இருந்தது.

இந்தச் சமயத்தில்தான் வீனஸ் பிக்சர்ஸ் கிருஷ்ணமூர்த்தி ஜெயகாந்தன் கதைகளால் கவரப்பட்டு அவருடன் தொடர்பு கொள்கிறார்.

"நீங்கள் நம்பிக்கையோடு 'சரி' என்று சொல்லுங்கள் உங்கள் கதைகளில் ஒன்றை நீங்களே தேர்ந்தெடுத்து டைரக்ட் செய்யலாம். அந்தப் படத்தை நான் தயாரிக்கிறேன்" என்றார்.

அந்தச் சமயம் ஜெயகாந்தனுக்கு ஒரு படத்தை தன்னால் டைரக்ட் செய்ய முடியும் என்ற நம்பிக்கை ஏற்படவில்லை.

"நன்றாக யோசியுங்கள். இப்போது இல்லாவிட்டாலும் எப்போதாவது அந்த நம்பிக்கை உங்களுக்கு வரும். அப்போது எனக்கு போன் செய்யுங்கள்" என்று சொல்லியனுப்பினார் கிருஷ்ணமூர்த்தி.

"எப்படியோ சினிமாத் துறையோடு ஒரு இணக்கமான உறவை ஏற்படுத்திக் கொள்ள நானும் தீர்மானித்தேன். எந்த ஒரு தீர்மானத்தையும் நிறைவேற்றப்புகு முன்பும் அதற்குப் பின்னரும் சில உறுதியான கவசங்களை மனத்தளவில் நான் அணிந்து கொள்வதுண்டு.

அவ்விதமாய் அக்காலத்தில் நான் தீர்மானித்ததில் முக்கியமான இந்த சினிமாக்காரர்களின் தேவையை ஈடுசெய்வதற்கு நான் எழுதிய கதைகளையோ, நாவல்களையோ கொடுக்கக்கூடாது என்பதே ஆகும்.

ஒரு வேளை நானே டைரக்ட் செய்யும் பட்சத்தில் அப்போது எனது கதைகளை நானே இந்த சினிமா உலகத்திற்கு தியாகம் செய்யலாம்.

ஆனால் சினிமாவில் வேறு ஒரு டைரக்டரின் சித்திரவதைகளுக்கு (டைரக்டரின் உரிமை அது) எனது கதைகளைத் தருவதில்லை என்ற தீர்மானமே அது."

இப்படி தனக்குத் தானே தீர்மானித்துக் கொண்ட ஜெயகாந்தனுக்கு சினிமாத்துறை தொடர்புள்ள, கம்யூனிஸ்ட் கட்சித் தோழர்கள் சிலரின் தூண்டுதலின் காரணமாகவும், வீனஸ் கிருஷ்ணமூர்த்தியின் வாக்குறுதியின் காரணமாகவும் சினிமா சபலம் வலுப்படுகிறது.

"அந்தக் காலத்தில் நான் கம்யூனிஸ்ட் கட்சியில் மீண்டும் உறுப்பினராகிப் பிரச்சாரக் கூட்டங்களுக்காக தமிழ்நாடு முழுவதும் சுற்றினேன்.

அப்போது எனது முக்கியமான பணி திராவிட முன்னேற்றக் கழகத்தினரின் கலை இலக்கிய மொழி தகடுதத்தங்களை தாக்கி நொறுக்குவதே!

நண்பர்கள் அனைவரும் தி.மு.க.வின் ஆயுதமே சினிமாதான் என்றும் அதன் மூலம் அவர்கள் தரம் தாழ்ந்த ரசனையையும் தகடுதத்த அரசியலையும் வளர்க்கிறார்கள் என்றும், அந்த நச்சுமரத்தை உண்மையான கலைஞர்களாகிய நாம் முட்டி மோதி ஒரே வெட்டாய் வெட்டினாலன்றித் தமிழ் மக்களுக்கு கலாச்சார விமோசனமே இல்லை என்று போகுமிடங்களில் எல்லாம் பேசி அறிவுறுத்தி வந்தனர். அவர்களது தலையாய வேண்டுகோள் நான் ஒரு படத்திற்கு கதை எழுத வேண்டும் என்பதாய் இருந்தது.

எனது நிலை எனக்கே தெளிவில்லாமல் இருந்தது. இதென்ன எல்லோருமே ஒருமித்த குரலால் இந்த வேண்டுகோளைச் சொல்லிக் கொண்டே இருக்கிறார்கள்! ஒரு பிரபல தயாரிப்பாளர் தெரிவித்த நம்பிக்கைகள், எனது கதையைப் படமாக்க வேண்டும் என்ற எனது கட்சித் தோழர்களின் வேண்டுகோள்; எல்லோருமே குறிப்பாக நண்பர்கள் விஜயன், பாஸ்கரன் போன்றவர்கள் என்னிடம் வலியுறுத்துகிறார்களே, இந்த காரியத்தைச் செய்ய நான் மட்டும் ஏன் தயங்குகிறேன்? என்று எண்ணினேன்.

ஏனெனில் சினிமாவைப் பற்றி முற்றிலும் மாறுபட்ட கணிப்பு எனக்கு இருந்தது. வழக்கத்திலிருக்கிற முறையிலிருந்து தமிழ் சினிமா ரசனைக்கு முற்றிலும் மாறுபட்ட ஒரு தயாரிப்பை நான் உருவாக்கலாம்; அது எனக்கும் நண்பர்களுக்கும் பிடிக்கலாம்; எனக்குப்பிடித்தது எல்லோருக்கும் பிடிக்குமா என்ற ஐயமே நான் காரியமாற்றத் தயங்கியதற்குக் காரணம்."

இந்த சமயம் தான் ஆனந்த விகடனில் "உன்னைப் போல ஒருவன்" நாவல் வெளிவந்தது.

இப்போது ஜெயகாந்தனுக்கு "உன்னைப் போல ஒருவன்" கதையை டைரக்ட் செய்யலாம் போன்ற உணர்வு மேலோங்குகிறது. உடனே வீனஸ் கிருஷ்ணமூர்த்தியைப் போய் சந்திக்கிறார். அவரும் அந்தக் கதையை படித்திருக்கிறார். அவரும் அதற்கு இணங்குகிறார். ஸ்க்ரிப்ட் தயார் செய்யும்படி சொல்லிவிட்டு, தாம் பம்பாய் செல்வதாகவும், சில தினங்களில் வந்துவிடுவதாகவும், வந்ததும் படப்பிடிப்பு ஆரம்பித்து விடலாமென்றும் சொல்லிச் செல்கிறார்.

சத்யஜித் ரேயின் பதேர் பாஞ்சாலி என்னும் படத்தை பார்க்கிறார் ஜெயகாந்தன். அந்த யதார்த்த பாணி ஜெயகாந்தனைக் கவர்கிறது.

இந்த இடத்தில் ஒரு முக்கிய தகவலைச் சொல்ல வேண்டியதாயிருக்கிறது.

1964ம் ஆண்டு என்று நினைக்கிறேன். சென்னை பெரியமேடு பகுதியில் ரிப்பன் பில்டிங் அருகில் இருந்த அசோக் தியேட்டரில் 'சத்யஜித்ரே வாரம்' என்ற பெயரில் காலைக் காட்சியாக அவரது படங்கள் திரையிடப்பட்டன. பதேர் பாஞ்சாலி, அபு சன்சார், ஸ்த்ரீ, தீன்கன்யா, மகாநகர் போன்ற படங்கள் காட்டப்பட்டன. சாதாரண சினிமா ரசிகர்கள் கூட்டம் தவிர்த்து உயர்ந்த ரசனை உள்ளவர்கள், சினிமா கதாசிரியர்கள், டைரக்டர்கள், எழுத்தாளர்கள் என்று ஒரு சிறிய வட்டமே அந்தப்படங்களைப் பார்த்தனர்.

சத்யஜித் ரே படங்களைத் தொடர்ந்து அதே பாணியில் வெளியான பிமல்ராயின் "தோபிகா ஜமீன்" (பால்ராஜ் ஸஹானி நடித்தபடம்) மற்றும் மிர்ணாள் சென்னின் சில படங்களும் திருவல்லிக்கேணி ஸ்டார் தியேட்டரில் ரிலீஸாயின.

இதைத் தொடர்ந்து பிலிம் சொசைட்டி அமைப்பினர், இதே பாணியில் கன்னடத்திலும், மலையாளத்திலும் வெளியான சில படங்களை அந்த சொசைட்டியின் அங்கத்தினர்களுக்கு திரையிட்டுக் காட்டினார்கள். அந்த சொசைட்டியில் அங்கத்தினர்களாக இருந்தவர்களில் பெரும்பாலோர் நான் முன்பு குறிப்பிட்ட ரசிகத் தன்மையில் மேல் தட்டுவர்க்கத்தினர்கள் மட்டுமே.

ஜெயகாந்தன் தான் சத்யஜித்ராய் பாணியைப் பின்பற்றவில்லை என்று சொல்லிக் கொண்ட போதிலும் அவரை அறியாமலேயே வேறொரு சாயலோடு அதாவது "ஆர்ட்பிலிம்" என்ற சொல்லத்தக்க விதத்திலான பாணியில் "உன்னைப் போல ஒருவனின்" திரைக்கதையை அமைத்தார்.

உன்னைப்போல ஒருவன் ஸ்கிரிட்டை தயாரித்துக்கொண்டு தனது நண்பர்கள் புடைசூழ வீனஸ் கிருஷ்ணமூர்த்தியைப் போய் சந்திக்கிறார் ஜெயகாந்தன்.

அவருக்கு ஸ்கிரிப்ட் படித்துக் காட்டப்படுகிறது.

அதைக் கேட்ட கிருஷ்ணமூர்த்தி, "என்ன இது படம் பூராவும் சமைப்பதும், சாப்பிடுவதும், படுத்துத் தூங்குவதுமாகத்தான் இருக்கும் போலிருக்கு. இது மாதிரி எடுத்தால் வங்காளிப் படம் மாதிரி Lag ஆக இருக்குமே"

என்று தனது கருத்தைச் சொல்கிறார்.

இதைக் கேட்ட ஜெயகாந்தனுக்கு கோபமும், எரிச்சலும் ஏற்படுகிறது. உங்களால் இந்த திட்டத்துக்கு உதவ முடியுமா முடியாதா என்று கேட்கிறார்.

இந்த படத்துக்கு முதலீடு செய்தால் அதை திருப்பி எடுக்க இயலாது என்ற பதிலை திட்டவட்டமாகச் சொல்கிறார் கிருஷ்ணமூர்த்தி.

வீனஸ் கிருஷ்ணமூர்த்தியின் நிராகரிப்பு ஜெயகாந்தனுக்கும் அவரது நண்பர்களுக்கும் ஒரு வெறியை ஏற்படுத்துகிறது. எப்பாடு பட்டாவது நாமே இந்தப் படத்தை தயாரித்து விடுவது என்ற தீர்மானத்தோடு அவரது அலுவலகத்திலிருந்து கிளம்பி வருகிறார்கள்.

அந்த எரிச்சலிலும், வேகத்திலும் உருவான கம்பெனிதான் 'ஆசிய ஜோதி பிலிம்ஸ்'. ஜெயகாந்தனின் தோழர்கள் சிலர் சேர்ந்து ஒரு லட்சம் ரூபாய் முதலீடு செய்தனர்.

"பாதை தெரியுதுபார்" படத்தில் கதாநாயகனாக நடித்த விஜயன், அதன் பின் பல படங்களில் சிறிய சிறிய பாத்திரங்களில் நடித்துக் கொண்டு சேவாஸ்டேஜ் குழுவிலும் நிரந்தர நடிகனாக இருந்தார். டைரக்ஷன் பணிபற்றி ஓரளவு தெரிந்தவர். பாஸ்கரன் என்றொரு தோழர் டைரக்டர் பாலசந்தருக்கு அசிஸ்டன்டாக பணியாற்றிக் கொண்டிருந்தவர். இவர்கள் இருவரும்தான் ஜெயகாந்தனுடன் டைரக்டர் குழுவில் இடம் பெற்றிருந்தனர்.

சேவாஸ்டேஜ் குழு நடிகர்களைக் கொண்டு "உன்னைப் போல ஒருவன்" படப்பிடிப்பு துவங்கியது.

எல்லாம் சரி, டைரக்ஷன் என்றால் என்ன? ஜெயகாந்தனுக்கு என்ன தெரியும்? அதுபற்றி அவரே எழுதுகிறார்.

"டைரக்டர் என்ற பெயரில் நான் நின்று கொண்டிருந்தேன். நான் என்ன செய்ய வேண்டும்? அங்கே இருக்கிற பல கருவிகளில் எது கேமரா என்றெல்லாம் புரியாத பிரமிப்பில் நான் பேசாமல் நின்று கொண்டிருந்தேன்.

"We are waiting for the Director's order" என்று யாரோ ஆங்கிலத்தில் சொன்ன குரல் எனது பிரமிப்பை தட்டி உசுப்பி என்னை பிரக்ஞை உலகத்துக்குக் கொணர்ந்தது.

"Yes I order" என்று முனகிக் கொண்டேன்.

ஒரு பக்கத்தில் எனது உதவியாளர் விஜயன் பைலோடு நின்று கொண்டிருந்தார். அவருக்குச் சில சினிமாவில் நடித்த அனுபவமாவது உண்டு. உடனே நான் அவரைப் பார்த்து "விஜயன் Take the shot" என்று ஆர்டர் கொடுத்தேன்.

இந்த சீனை எடுங்கள் என்று சொல்லிவிட்டு ஒரு ஸ்டுடியோவில் படப்பிடிப்பு எப்படி நிகழ்கிறது என்று முதன் முறையாக நான் பயின்றேன்.

"All Lights burning, ready, action" என்ற சத்தத்தோடு கேமராவுக்குள் பிலிம் சுருள் ஓடும் சத்தமும் கேட்கும். இவ்வளவுதான் சூட்டிங்.

போதும், என்று சொல்வதற்கு Cut என்பார்கள்.

மேலே சொன்னவற்றிலிருந்து ரொம்பபேர் டைரக்ஷன் என்றால் இவ்வளவு தான் என்று நினைத்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள்.

என் நிலை அவ்விதம் இல்லை. ஒரு படத்தின் நுணுக்கங்களைப் பயின்று செயல்படுவது வேறு; ஒரு படைப்பின் நுணுக்கங்களைப் பயின்று செயல்படுவது வேறு. எனக்கு படைப்பின் நுணுக்கங்கள் தெரியும். படப்பிடிப்பு நுணுக்கங்களைப் பயில வேண்டும் என்ற நிலை.

நான் ஒரு டைரக்டர் என்று என்னை ஏமாற்றிக் கொள்வதற்கு முன்னால் யாரிடமும் ஓர் உதவியாளராய் இருந்ததில்லை. எனவே எனது உதவியாளர்களிடமிருந்து நான் பயின்றேன். அது குறித்து எனக்கு மகிழ்ச்சியே."

ஒரு வழியாக படம் எடுத்து முடிக்கப்படுகிறது.

படத்திற்கு வெளிச்சம் போதவில்லை என்ற குறைபாடு அவரது நண்பர்களால் சுட்டிக் காட்டப்படுகிறது. ஒளிப்பதிவு இன்னும் சிறப்பாகச் செய்திருக்கலாமே என்ற காமரா இயக்கிய நண்பரும் நினைத்தார். சில காட்சிகளை retake பண்ணினால் நன்றாக இருக்கும் என்பதை பலரும் சொன்னார்கள். படம் முடிவடைந்த நிலையில், அனைத்தையும் தொகுத்துப் பார்த்த போது "இது ஒரு முழுமை பெற்ற படமாக வெளிவரப்போவதில்லை" என்ற உணர்வு ஜெயகாந்தனுக்கும் ஏற்படுகிறது.

"இதில் உள்ள குறைகளைப் போக்குவதற்கு இன்னும் செலவு செய்ய வேண்டும். அதற்கு எனக்கு நேரமும் இல்லை, பணமும் இல்லை."

மேற்கொண்டு பணம் சேகரித்து செலவழித்திருக்க என்னால் முடியும். ஆனால் ஏனோ எனக்கு பாதியில் நம்பிக்கை சிதற ஆரம்பித்தது. ஏதோ ஒரு உத்வேகத்தில் யாரோ ரோஷம் ஊட்ட ஏன் இப்படி ஒரு முயற்சியில் சிக்கிக் கொண்டேன் என்றெல்லாம் யோசனை செய்தேன்! என்னை நம்பி ஆயிரம் ஆயிரமாக பணத்தைக் கொடுக்கிற நண்பர்களை நினைத்து பரிதாபப்பட்டேன்"

என்கிறார் ஜெயகாந்தன்.

படம் முடிவடைந்தது 1964 டிசம்பரில் சென்சாரான இந்தப்படத்தை, அகில இந்திய அளவில் நடைபெற்ற சிறந்த படத்துக்கான போட்டிக்கு அனுப்பி வைக்கின்றனர். போட்டியில் மூன்றாவது பரிசு கிடைக்கிறது.

"இந்தப் படத்தின் கதை மெய்யப்பச் செட்டியாருக்கு மிகவும் பிடித்திருந்தது."

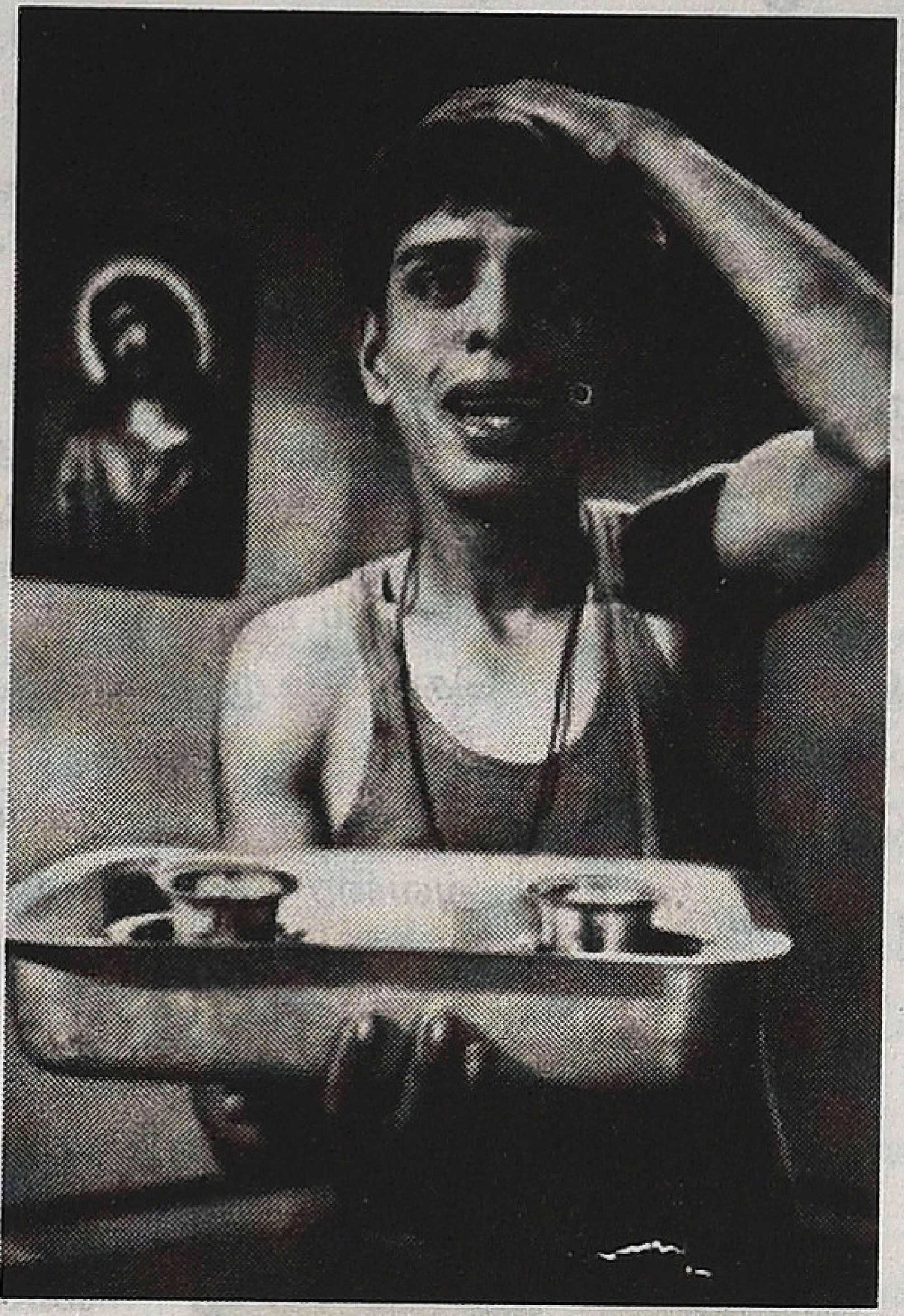
"ரொம்ப அற்புதமான கதை வலுவான தீம். ரொம்ப ரியாலிஸ்டிக்காக எடுத்திருக்கிறீர்கள். இதை ஜனாதிபதி பரிசுக்கும், வெளிநாடுகளில் திரையிடுவதற்கும் மட்டுமே நீங்கள் வைத்துக் கொள்ளுங்கள். இந்தக் கதையை தமிழில் பெரும் நடிகர்களைப் போட்டு எடுக்கலாமென்று எனக்குத் தோன்றுகிறது. நீங்கள் எனக்கு அனுமதி கொடுத்தீர்கள் என்றால் இந்தப் படத்திற்கான மொத்தச் செலவு ஒரு லட்ச ரூபாயை கதைக்குரிய பணமாகத் தருகிறேன்" என்றார் மெய்யப்பச் செட்டியார். அப்படி அவர் கூறியது நல்ல offer என்றே கூற வேண்டும், சினிமா பாஷையில்.

ஆனால் வர்த்தக ரீதியாக இந்தப் படத்தை தமிழ் நாட்டில் ஓட்ட முடியாது என்றால் அவ்விதமே ஆகுக. தமிழ் மக்கள் ரசனையில் ஒரு துளி கூட மாறுதலை ஏற்படுத்த முடியாத நான் வெளிநாட்டினரிடம் சபாஷ் வாங்கியும், அரசாங்கத்திடம் விருதுகள் வாங்கியும் ஆவதென்ன என்று எண்ணி மெய்யப்பச் செட்டியார்

யோசனையை மறுதலித்து விட்டேன்.

இப்படிச் சொன்ன ஜெயகாந்தன் பத்திரிகையாளர்களுக்கான பிரத்யேகக் காட்சியில் கொடுத்த ஒரு அறிக்கையில்:

"இதிலுள்ள குறைகளை நான் அறிவேன். எந்த ஒரு புதுமையான காரியமும் தவறுகளோ, குறைகளோ இல்லாமல் இதுவரை உலகத்தில் நிகழ்ந்ததில்லை. அந்தச் சாதனை நிகழும்போது அதிலுள்ள குறைகளைப் பற்றி மட்டும் அதன் எதிரிகளே பிரலாபிக்கிறார்கள். மற்றவர்கள் அதன் புகழையே பாடுகிறார்கள். எனது ரசனைக்கேற்ப இப்படத்தை நான் உருவாக்கியிருக்கிறேன். இந்தப் படத்தின் தரத்திற்கு இதன் ரசனைக்கு ஏத்தவர்கள் எத்தனை பேர் என்பதை நான் அறிந்து கொண்டால் அதுவே எனது வெற்றி" என்கிறார்.



தனது செயல்பாட்டுக்கு இப்படியாக நியாயமும், சமாதானமும் சொல்லி தன்னைத் திருப்திப் படுத்திக் கொள்கிறார் ஜெயகாந்தன்.

"திராவிட முன்னேற்றக் கழகத்தினரின் கலை இலக்கிய மொழி தகிடுதத்தங்களை தாக்கி நொறுக்குவதே தனது முக்கியமான பணி என்றாரே.

திமுகவின் ஆயுதமே சினிமாதான் என்றும் அதன் மூலம் அவர்களது தரமிழந்த ரசனையையும் தகடுதத்த அரசியலையும் வளர்க்கிறார்கள் என்றும் அந்த நச்சு மரத்தை உண்மையான கலைஞர்களாகிய நாம் முட்டி மோதி ஒரே வெட்டு வெட்டினாலன்றித் தமிழ் மக்களுக்கு கலாச்சார "விமோசனமே இல்லை" என்ற முழக்கத்துக்கு "உன்னைப் போல ஒருவன்" மூலம் என்ன தீர்வு சொன்னார் என்பது எனக்குப் புரியவில்லை.

படத்தை வாங்கி ரிலீஸ் பண்ண விநியோகஸ்தர்கள் யாரும் முன்வரவில்லை.

படத்திலுள்ள வேறு பலஹீனங்களை நன்கு உணர்ந்து கொண்டிருந்த ஜெயகாந்தனுக்கு, வழக்கமான பாணியில் தியேட்டர்களில் படத்தை வெளியிட்டுப்பார்க்கும் துணிச்சல் ஏற்படவில்லை. ஆனால் பாகஸ்தர்களுக்கு படத்தை தியேட்டரில் ரிலீஸ் செய்து பார்க்க வேண்டுமென்ற அவா இருந்தது.

வேறு வழியில்லாமல், தொழிற் சங்கங்கள், பிலிம் சொசைட்டி போன்ற சில அமைப்புகளுக்கு கொடுத்து காட்சி ஒன்றுக்கு 1000 ரூபாய் வசூலித்து சேமித்து வைத்திருந்த 37 ஆயிரம் ரூபாயைக் கொண்டு 8 பிரிண்டுகள் எடுத்து முக்கிய நகரங்களில் ரிலீஸ் செய்கின்றனர். சென்னையில் 2ம், 3ம் தரவரிசை தியேட்டரான கிருஷ்ணவேணியில் படம் திரையிடப்படுகிறது.

டெக்னிக்கலாக சில குறைபாடுகளிலிருந்தாலும், தமிழில் முதன் முறையாக ஒரு யதார்த்தமான படம் என்ற அளவில் அறிவு ஜீவிகளாலும், மேல்தட்டு ரசிகர்களாலும் பெரும் பாராட்டைப் பெறுகிறது. ஆனால், கீழ்தட்டு ரசிகர்களை படம் திருப்திபடுத்தவில்லை. வீனஸ் கிருஷ்ணமூர்த்தி சொன்னது போல, அந்தப்படத்துக்கு பணம் முதலீடு செய்தவர்களுக்கு பணம் திரும்ப கிடைக்கவில்லை.

ஒரு தொழிலில் முதலீடு செய்கிறவர்களுக்கு, அதனால் லாபம் கிடைக்காவிட்டாலும், போட்ட முதலாவது திரும்ப கிடைத்தால் தானே அடுத்த முயற்சியில் ஈடுபட ஒரு தெம்பு கிடைக்கும். போட்ட பணம் அனைத்தும் நட்டமாகிவிட்டால்?

அடுத்து ஒரு படம் எடுத்துப் பார்க்கலாமே என்ற எண்ணம் மேலோங்கியது. அதற்கு பணம்?

Film Finance Corporation மூலம் பணம் பெறுவதற்கான முயற்சியில் இறங்குகிறார்கள்.

Film Finance Corporation என்பது மத்திய அரசாங்கத்தின் ஒரு அங்கம். அவர்களிடமிருந்து கடன் பெறுவது என்பது ஒரு சுலபமான காரியமல்ல. அவர்களது நிபந்தனைகள் இங்குள்ள மார்வாடி பைனான்ஸியர் நிபந்தனைகளைவிட கடுமையானதாக இருக்கும். அது ஒரு அடிமை சாசனத்துக்குச் சமமானது. அது பற்றி டைரக்டர் மகேந்திரனைக் கேட்டால் தெரியும், அவர் ஒரு முறை அதில் சிக்கி மீண்டு வருவதற்கு பல வருடங்கள் போராடினார்.

ஜெயகாந்தனின் "கருணையினால் அல்ல" என்ற கதையைத் தேர்வு செய்கிறார்கள். அதற்கான ஸ்கிரிப்ட், பட்ஜெட் எல்லாம் தயார் செய்து மாதக்கணக்கில் அலைந்து அவர்களது ஒப்புதலையும் பெறுகிறார்கள். அவர்கள் தருவதாக சொன்ன தொகை ரூ.80 ஆயிரம்தான்!

ஒப்பந்தத்தில் கையெழுத்திடவும் பயம். அதேசமயம் படப்பிடிப்பை துவக்குவதற்கான எல்லா ஏற்பாடுகளும் தயார் நிலையிலிருக்கிறது. அவர்களது பணமும் அவசியம். இப்படியொரு சஞ்சலத்தில் ஊசலாடிக் கொண்டிருந்த நேரத்தில் நான் ஜெயகாந்தனைச் சந்திக்கிறேன்.

ஜெயகாந்தன் சொல்கிறார்:

"இந்த நேரத்தில் எனது பழைய நண்பர் மின்னல் என்பவர் ஒரு நாள் என்னைத் தேடி வந்தார். திரு. மின்னல் அவர்கள் திருநெல்வேலி மாவட்டத்தைச் சேர்ந்த முஸ்லிம். ஜனசக்தியில் ஒரு காலத்தில் நான் உதவி ஆசிரியராக இருந்தபோது எப்போதேனும் அரசியல் கார்ட்டூன் வரைந்து கொண்டு வருவார்.

சிறிது காலம் ஜனசக்தியில் சினிமா நிருபராக, பகுதி நேரப் பணிபுரிந்தவர். அதன் பிறகு வேறு ஏதேதோ முயற்சிகளில் அவர் முனைந்திருந்தார் என்று கேள்விப்பட்டேன். இடையில் அவருக்கும் எனக்கும் தொடர்பே இல்லாது போயிருந்தது.

இந்த இடைக்காலத்தில் சினிமாவுக்குப் பண முதலீடு செய்கிற பட விநியோகம் செய்கிற பிரபலமான செம்பி டிரேடர்ஸ் நிறுவனத்தில் அவர் தொடர்பு கொண்டிருந்தார். அவர்களின் ஒத்துழைப்புடன் மார்ஸ் அட்வர்டைஸிங் என்ற விளம்பர நிறுவனம் தொடங்கியிருந்தார் மின்னல்.

அவர் என்னைச் சந்திக்க வந்தபோது ஒரு திட்டத்துடன் வந்தார். "யாருக்காக அழுதான்" கதையைப் பிரபல நட்சத்திரங்களைப் போட்டுப் படமாகத் தயாரிக்க நான் ஒப்புக்கொண்டால்,

அதற்கு வேண்டிய முழுத் தொகையையும், அது எவ்வளவு பெருந்தொகையாக இருந்தாலும் செம்பி டிரேடர்ஸ் மூலம் எனக்கு வாங்கித் தரவும், அதற்கான ஏற்பாடுகளைச் செய்யவும் தன்னால் முடியும் என்றார். F.F.C. கடன் தர முன்வந்து எனது கையெழுத்துக்காகக் காத்திருந்த பாரங்களை திருப்பி அனுப்புவதற்கு இந்த மின்னல் யோசனை எனக்கு மிகச் சௌகரியமாகக் கை கொடுத்தது.

மேலும் இது விசயமாகப் பேசுவதாயின் எனது பாகஸ்த நண்பர்களை அணுகி முடிவு செய்து கொள்ளலாம் என்று நண்பர் மின்னலுக்கு நான் பச்சைக் கொடி காட்டினேன்.

நண்பர் மின்னலின் யோசனையை உதவியை ஆசிய ஜோதி பிலிம்ஸ் பாகஸ்தர்கள் மிக மகிழ்ச்சியோடு வரவேற்றனர்.

ஜெயகாந்தன் மேலே குறிப்பிட்டது போல அன்றைய காலகட்டத்தில் எனக்கும் செம்பி டிரேடர்ஸுக்கும் எந்தவிதமான பிஸினஸ் தொடர்பும் கிடையாது. இந்த சம்பவத்துக்கு பின்னர் தான் நான் அவர்களோடு இணைந்து "செம்பி பப்ளிஸிட்டீஸ்" என்ற கம்பெனியைத் துவக்கினேன். அதற்குச் சில ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர் தான் அவர்களை விட்டுப் பிரிந்து தனியாக "மார்ஸ் அட்வர் டைஸிங்" என்ற நிறுவனத்தை துவங்கினேன். ஜெயகாந்தன் எழுதிய கட்டுரை "யாருக்காக அழுதான்" ரிலீஸாகி சுமார் 12 ஆண்டுகளுக்குப் பின்னரே வெளிவருகிறது. அது பற்றி பின்னால் சொல்கிறேன்.

ஆசிய ஜோதி பிலிம்ஸ் பாகஸ்தர்களனைவருமே எனது நண்பர்களே. அவர்களிலொருவர் ஜி. ஆளவந்தார். ஜனசக்தி வாரப்பத்திரிகையாக இருந்தபோது அதற்கு ஆசிரியராக இருந்து வந்தார். அப்போது நான் கார்ட்டூனிஸ்டாக இருந்தேன். பின்னர் "சோவியத் நாடு" தமிழ் பதிப்புக்கு ஆசிரியராகப் போய்விட்டார். நெருங்கிய நண்பர்களாயிருந்த நாங்கள் அடிக்கடி சந்தித்துக் கொள்வோம்.

"சினிமாத் துறையில் உங்களுக்குத்தான் பல்வேறு ஆட்களுடன் தொடர்பிருக்கிறதே, யாரிடமாவது சொல்லி, நாங்கள் அடுத்து ஒரு படம் எடுக்க பைனான்ஸ் ஏற்பாடு செய்து தரக்கூடாதா?" என்று கேட்டுக் கொண்டே இருப்பார்.

FFC கடன் பற்றியும் என்னிடம் தெரிவித்தார். அவர்கள் தரும் 80 ஆயிரம் ரூபாயில் எப்படி ஒரு படத்தை முடிக்க முடியும்? அதற்கு மேல் தேவையான பணத்தை கையிலிருந்தோ, கடன் வாங்கியோ போட்டாலும் படத்தின் ரிசல்ட் எப்படி இருக்குமென்று யாருக்குத் தெரியும்? கடைசியில் FFC கடனும் எங்கள் தலையில்தானே விடியும்! என்பன போன்ற சந்தேகமும், பயமும் அவரிடம் இருந்தது.

இந்தச் சமயம் தான் செம்பி டிரேடர்ஸ் நிறுவனத்துடன் எனக்குத் தொடர்பு ஏற்படுகிறது. 'செம்பி டிரேடர்ஸ்' பல்வேறு துறைகளில் முதலீடு செய்து, பெரிய அளவில் தொழில் நடத்தி வந்த ஒரு ஸ்தாபனம். (புதிய சட்டமன்ற வளாகத்தைக் கட்டிய 'ஈஸ்ட் கோஸ்ட் கன்ஸ்ட்ரக்ஷன்' கூட அவர்களைச் சார்ந்தது தான்.) சினிமாத் துறையில் சின்னப்பத் தேவர், பாலாஜி போன்ற குறிப்பிட்ட சிலருக்கு அதுவும் பிரபலமான, அடிப்படையில் பலமான ஸ்தாபனங்களுக்கு மட்டுமே பைனான்ஸ் செய்து வந்தனர். தமிழகத்திலுள்ள முக்கிய நகரங்களில் சினிமா விநியோக அலுவலங்களும் வைத்திருந்தனர். எம்.ஜி ஆர்., சிவாஜி படங்களைத் தவிர, இரண்டாம், மூன்றாம் வரிசை நடிகர்கள் நடித்த படங்களை வாங்கவே மாட்டார்கள்.

எம்.ஜி.ஆர், சிவாஜி படங்கள் வெற்றி பெற்றால், முதல் சுற்றிலேயே லாபம் வந்துவிடும். தோல்வியடைந்தாலும், கடைசிச் சுற்றுக்குள் போட்ட முதல் தேறிவிடும். இந்த கியாரண்டி மற்ற படங்களில் கிடைக்காது. தொழில் துறையில் தாட்சண்யம் என்பதே கிடையாது.

நான் ஜனசக்தியில் சினிமா நிருபராகப் பணியாற்றிக் கொண்டே, சிறிய அளவில் விளம்பர நிறுவனமொன்றைத் துவக்கி சிறிது சிறிதாக வளர்ந்து கொண்டிருந்த காலம் அது. பெரும்பான்மையான பட பூஜைகளுக்கு யாசீன் என்பவர் தொடர்ந்து வந்து கொண்டிருந்தார். செம்பி டிரேடர்ஸ் நிறுவனத்தின் மானேஜிங் பார்ட்டனர்களில் ஒருவர் யாசீன். F.M.S. என்று சொல்லப்படும் இந்தியாவைத் தவிர்த்து அனைத்து வெளிநாடுகளுக்குமான உரிமைக்காக 5 ஆயிரம் ரூபாய் அட்வான்ஸாகக் கொடுத்து விடுவார். படத்தின் இறுதிக் கட்டத்தில்தான் அதற்கு முறையான விலை பேசப்பட்டு மேற்கொண்டு பணம் கொடுப்பார். பல படங்கள் தொடர இயலாமல் இடையிடையே நின்று விடுவதும் உண்டு. அதைப் பற்றி கவலைப்படுவதில்லை. 5 ஆயிரம் அட்வான்ஸோடு போய்விடும்.

பல படங்களில் பூஜைகளின் போது தொடர்ந்து வந்து கொண்டிருந்ததால் அங்கு ஆரம்பித்த பழக்கம் தான். அதன் பின்தான், அவர் மூலம் எனது விளம்பர நிறுவனத்துக்கு ஏதாவது பிஸினஸ் கிடைக்குமா என்ற ஆர்வத்தில், அவரை அடிக்கடி சந்திக்க ஆரம்பித்தேன். அப்போது அவர்களது சினிமா பைனானஸ், விநியோக உரிமை பெருதல் பற்றி மட்டுமே அறிந்து கொண்டேன். அவர்களது மற்ற பிஸினஸ்கள் பற்றி எனக்கு எதுவும் தெரியாது. நான் எப்போது அவரை சந்தித்தாலும் படப்பிடிப்பிலுள்ள படங்கள், ரிலீஸான படங்களின் வசூல் நிலை தரம் பற்றி விலாவரியாகப் பேசிக்கொண்டிருப்போம். எனது பேச்சை விமர்சனங்களை மிகுந்த ஆர்வத்துடன் கேட்பார், ரசிப்பார்.

இப்படிப்பட்ட ஒரு நாள் சந்திப்பின்போது தான் (நண்பர் ஆளவந்தாரின் வேண்டுகோள் எனக்கு ஞாபகத்துக்கு வந்தது) "யாருக்காக அழுதான்" படம் பற்றி பிரஸ்தாபித்தேன்.

"கதை எனக்கு மிகவும் பிடித்தமான கதை என்றும் அநியாயமாக 'ஈகோ' காரணமாக படம் தடைபட்டு விட்டதென்றும், "தன்னையன்றி தனது கதையை, வேறு யாரும் டைரக்ட் பண்ணிவெற்றி பெற்று விடமுடியாது" என்று ஜெயகாந்தன் சபதம் போட்டதையும் சொல்லிவிட்டு, அந்தக் கதையை ஜெயகாந்தனைக் கொண்டே டைரக்ட் பண்ண வைத்து உருவாக்கினால் ஒரு நல்ல விளம்பர வேல்யூவும் கிடைக்கும், ஸ்ரீதருக்கு போட்டியாக இதை ஒரு சவாலாக எடுத்துக்கொண்டு ஜெயகாந்தனும் பணியாற்றுவார்" என்றேன்.

"நாங்கள் சின்னப்படங்கள் வாங்குவதில்லை என்பது உங்களுக்குத் தெரியுமே!" என்றார், யாசீன்.

"இந்தப் படத்தினுடைய பட்ஜெட், நீங்கள் தமிழ்நாடு பூராவும் வாங்கும் ஒரு பெரிய படத்தின் விலையில் ஒரு மாவட்டத்துக்கான விலையிலேயே முடிந்துவிடுமே. நான் இதை நீங்கள் செய்துதான் ஆக வேண்டுமென்று வற்புறுத்தவில்லை. ஒரு சின்ன சூதாட்டம் போன்றதுதான். இது எனது யோசனை தான்" என்றேன்.

சிரித்துக் கொண்டே சில நிமிடங்கள் யோசித்தார்.

கதை என்ன என்று என்னிடம் அவர் கேட்கவில்லை. வேலுமணி, ஸ்ரீதர், சிவாஜி கணேசனுக்கு பிடித்த கதை. அவர்களுக்கு எதிராக ஒரு சேலஞ்ச்சாக கதாசிரியரே டைரக்ட் செய்கிறார் என்பது ஒரு பிளஸ் பாயிண்ட். இது எப்படித்தான் வருகிறது என்பதையும் பார்த்து விடலாமே. இப்படியாக ஒரு எண்ணம் அவர் மனதில் ஓடியது.

“இதற்கு சுமாராக என்ன செலவாகும் என்பதை தெரிந்து கொண்டு நாளைக்கு வாங்களேன்“ என்றார்.

உடனே நான் நண்பர் ஆளவந்தாரை தொடர்பு கொண்டு, உத்தேசமாக இந்தப்படத்துக்கு என்ன செலவாகுமென்று கேட்டுச் சொல்லச் சொன்னேன். ஜெயகாந்தனைச் சந்தித்து பேசிவிட்டு நல்ல நடிகர்களைக் கொண்டு செய்வதனால் 2 1/2 முதல் 3 லட்சத்துக்குள் முடித்துவிடலாமென்ற தகவலைச் சொன்னார். இதையே நான் யாசீன் அவர்களைச் சந்தித்து தெரிவித்தேன். “Yes செய்து விடலாம் மின்னல் ஏற்பாடு செய்யுங்கள்“ என்று ஒற்றை வரியில் பதிலளித்தார் யாசீன்.

இப்போதுதான் ஜெயகாந்தன் முன்பு குறிப்பிட்ட எங்கள் சந்திப்பு நடந்தது.

வேலுமணி ஸ்ரீதர் சிவாஜி பிடியிலிருந்து தப்பிவந்த ஒருகதை சினிமா, டைரக்ஷன் பற்றி அடிப்படை அனுபவமில்லாத ஜெயகாந்தனால் எப்படி உருவாகப் போகிறது என்ற பயம் ஒருபுறம், அவர்களிடமே சவால் விட்டு வந்த ஜெயகாந்தன் இதை ஒரு பெரிய தன்மானப் பிரச்னையாக எடுத்துக் கொண்டு மிகச்சிறப்பாக உருவாக்கப் போகிறார் என்ற பெருமிதம் ஒரு புறமுமாக என்மனம் அலை பாய்ந்து கொண்டிருந்தது.

நாகேஷ், பாலையா, கே.ஆர். விஜயா, சகஸ்ர நாமம் போன்ற நட்சத்திர நடிகர்கள் 1வது பிளஸ் பாயிண்ட். ஏற்கனவே பிரபல படத்தயாரிப்பாளர், டைரக்டர், நடிகர்கள் போன்றோரின் நம்பிக்கையைப் பெற்ற கதை என்பது 2வது பிளஸ் பாயிண்ட். படத்தயாரிப்புக்கு பண உதவி செய்கிறவர்கள் அன்றைய படத்துறையில் பிரபலமான பைனான்ஸியர்கள், விநியோகஸ்தர்கள் என்பது 3வது பிளஸ் பாயிண்ட். ஜனாதிபதி பரிசைப் பெற்ற “உன்னைப் போல ஒருவன்“ படத்தை டைரக்ட் செய்தவர், டைரக்டர் ஸ்ரீதருக்கே சம்பந்தப்பட்ட சவால்விட்டவர் ஜெயகாந்தன் டைரக்ட் செய்கிறார் என்பது 4வது பிளஸ் பாயிண்ட். இதன் காரணமாக “யாருக்காக அழுதான்“ சினிமாத்துறையினரால் மிக அதிக அளவில் எதிர்பார்க்கப்பட்ட படமாக இருந்தது.

கேவிஜயன், மல்லியம் ராஜகோபால் போன்ற அனுபவமிக்க டைரக்டர்களின் உதவியுடன் ஜெயகாந்தன் டைரக்ட் செய்தார். பணத் தட்டுப்பாடு இல்லாத காரணத்தால் மூன்று மாத காலத்தில், மூன்று லட்சம் ரூபாய் செலவில் படம் முடிந்துவிட்டது.

படத் தயாரிப்பின் போது அவ்வளவு எதிர்பார்ப்பு இருந்த போதிலும் படம் விற்கவில்லை. பைனான்ஸியர்களான செம்பி டிரேடர்ஸ் நிறுவனத்தினர் அதுபற்றி கவலைப்படவில்லை.

முதலீடு 3 லட்சம் தவிர பிரிண்ட், பப்ளிசிட்டி என்று மேலும் ஒரு லட்சம் ரூபாய்க்கு மேல் செலவு செய்து அவர்களே ரிலீஸ் செய்தார்கள். படம் ஓடவில்லை. அதற்காக அவர்கள் கவலைப்படவில்லை. வியாபாரத்தில் லாப நஷ்டம் சகஜம். அதை லேசாகவே எடுத்துக் கொண்டார்கள்.

அந்த நஷ்டத்துக்காக கவலைப்பட்ட ஒரே ஜீவன் நான் மட்டும்தான்!

ஜெயகாந்தன் சொல்கிறார்:

“காசினோ தியேட்டரில் முதற் காட்சியின் போது டிக்கட் வாங்கிக் கொண்டு படம் பார்க்க வந்தவர்களில் பாலச்சந்தர் ஒருவர். யாருக்காக அழுதான் படத்தைப் புகழ்ந்து என்னிடம் அவர் பாராட்டினார்.

எனக்கு முதல் காட்சியில் படத்தைப் பார்த்தபோது ரசிகர்களின் வரவேற்பு நீடிக்கும் என்ற நம்பிக்கை ஏற்பட்டது. அதை நம்பிக்கை என்றா சொல்வது? ஆசைதான். ஆனாலும் படத்தைப் பற்றிய எனது சந்தேகங்களால் அந்தப் படத்தின் முடிவை இங்கிருந்து பார்க்கக் கூடாது என்று கருதி நான் ஒரு காரை எடுத்துக்கொண்டு தமிழ்நாட்டை விட்டு கேரள மாநிலத்திற்குப் போனேன். பத்து நாட்கள் கழித்துத் திரும்பித் தமிழ்நாட்டுக்குள் நுழைந்து எங்கெங்கே படம் ஓடுகிறதோ அந்தத் தியேட்டர்களுக்குச் சென்று ஜனக்கும்பலோடு உட்கார்ந்து படத்தைப் பார்த்தேன். ரசிகர்கள் வாரிக்கொண்டார்களே வாரி!

அதில் உள்ள குறைகளையெல்லாம் பட்டியல் போட்டுப் பார்ப்பது எனக்குச் சலிப்பையே தருகிறது.

உதாரணமாக படத்தின் ஆரம்பத்தில் 3 நிமிட நேரம் வெள்ளித் திரையில் ஒன்றும் தோன்றாது. படம் ஓடும். தேய்ந்த பிரிண்டின் கீரல்களை மக்கள் பார்த்துக் கொண்டிருப்பார்கள்.

அசரீரியாக நான் இந்தப் படத்தைப் பற்றி 3 நிமிட நேரம் பிரசங்கம் செய்வேன். இதில் என்ன புதுமை இருக்கிறது. இதில் ஒரு முரட்டுக் கலைஞரின் போக்கிரித்தனமே இருக்கிறது.

இதனை நான் ஏன் செய்தேன்? பேச்சைத் தொடர்ந்து கண்ணதாசன் எழுதிய ஒரு நல்ல பாட்டு. ஒரு நல்ல பாட்டை கேட்க விடாமல் ரசிகர்களை அடித்து விரட்ட முடியும். அதற்கு மேல் படத்தில் நாகேஷை நடக்க வைத்தும், படுக்க வைத்தும், சாப்பிடச் செய்தும் இசைத்தட்டில் இரண்டு பக்கம் வருகிற மாதிரி ஒரு பாட்டுக் காட்சி ரீல். இதை எல்லாம் ஏன் செய்ய நேரிட்டது எனில் அந்தக் கதையை உருப்படியாகத் தயாரிக்க வேண்டுமானால் 7 ஆயிரம் அடிக்கு மேல் உருவாக்க முடியாது. எந்த பைனான்ஸியர் இதற்கு ஒப்புக் கொள்வார்? பைனான்ஸியர் டிஸ்ட்ரிபியூட்டர்கள், தியேட்டர்காரர்களின் தேவையை பூர்த்தி செய்யும் வகையில் படத்தை ரப்பர் மாதிரி இழுத்து எடுக்க நேர்ந்தது.

இரண்டு வாரம் படம் ஓடியது. 3வது வாரம் என்று போஸ்டர் ஒட்டப்பட்டதோடு சரி. படம் தியேட்டரில் இருந்து ஓடிப்போய்விட்டது. எனக்கு என்ன போச்சு?

‘இனிமேல் படம் எடுக்கக்கூடாது. இந்தத் துறைக்கும் நமக்கும் லாயக்கில்லை. இவர்கள் கெடுக என்று சபிக்கும் முறையில் நான் ஒதுங்கத் தீர்மானித்தேன்.’

தனது கதைகளை தன்னைத் தவிர வேறு எந்தக் கொம்பனாலும் படமாக்கி வெற்றி பெறச் செய்ய இயலாது என்று ஸ்ரீதரிடம் சவால் விட்ட ஜெயகாந்தன் பேசுகிற பேச்சா, எழுதுகிற எழுத்தா இது?

“உன்னைப் போல ஒருவன்“ படத்தில் ஏற்பட்ட நட்டத்தை சமாளிக்க அடுத்ததாக ஒரு படம் தயாரித்தே தீர வேண்டும் என்ற நிர்பந்தத்தைத் தொடர்ந்து “கருணையினால்

அல்ல“ கதையை படமாக்க Film Finance Corporation-யிடம் ஆறுமாத காலம் அலைந்து ரூ.80 ஆயிரத்துக்கான அக்ரீமெண்டில் கையெழுத்துப் போடும் இக்கட்டான நேரத்தில் இருந்த ஜெயகாந்தனின் மனநிலை 3 லட்சம் ரூபாய் பைனான்ஸ் செய்ய முன்வந்ததும் முற்றிலுமாக மாறியது. அன்று டைரக்டர் ஸ்ரீதரிடம் காட்டிய ‘திமிர்த்தனம்’ மீண்டும் தலை எடுத்தது.

பைனான்ஸ் பெறுவதற்காக நான் எவ்வளவு பாடுபட்டேன் என்பதையெல்லாம் மறந்து தனது திறமை மேலுள்ள நம்பிக்கையில் “யாருக்காக அழுதான்“ கதையை படமாக்கித்தர பைனான்ஸியர்கள் கெஞ்சுவது போன்ற ஒரு தோற்றத்தை உருவாக்கிக் கொண்டு, தனது வழக்கமான கொடூரமான குணங்களை வெளிப்படுத்தத் துவங்கினார்.

அப்போதைய அவருடைய அருவருப்பான நடவடிக்கைகள் குறித்து நானொன்றும் அதிகமாக விளக்க விரும்பவில்லை.

கறுப்புப் பணம் பற்றி அவருடைய புத்தகத்தில் பக்கம் பக்கமாக எழுதியிருக்கிறார். அந்தப்படத்துக்கு அவருக்குக் கிடைத்த ஊதியமே பத்தாயிரம் ரூபாய்தான்! அதில் கறுப்பு எவ்வளவு வெள்ளை எவ்வளவு இருக்குமென்று சுலபமாக ஊகித்துக்கொள்ளலாம்.

இன்றைக்கு பாலா, அமீர், சசிகுமார், பாலாஜி சக்திவேல், வசந்தபாலன் போன்றோர் படம் எடுத்து வெற்றி காண்கிறார்களே, அவர்கள் படங்களில் இல்லாத ‘யதார்த்தமா’, ‘உன்னைப் போல ஒருவனிலும்’, ‘யாருக்காக அழுதானிலும்‘ இருந்துவிடடது.

அந்தக் கறுப்புப் பணத்ஜைப் பற்றி அவர் எழுதுகிறார்:

“கறுப்பு வழிகளில் பணம் செலவாகும்போது நமது ஆத்மாவும் உடலும் கறைபட்டு அழியும் அக்காலத்தில் நான் பெருங்குடியானானேன். உல்லாசம் என்பதன் பெயரால் ஒரு ஊதாரித்தனமான வாழ்க்கை நடத்தினேன். எல்லாம் மிகக்குறைந்த காலமே. ஏனெனில் அந்தக் கறுப்புப் பணமும் மிகக்குறைவானதே.“

இந்தக் கறுப்புப் பணம் வாங்குவதற்கு முன்பு, ரொம்ப யோக்யமாக வாழ்ந்ததாக சொல்ல வருகிறாரா என்று எனக்குத் தெரியவில்லை.

“வாழ்க்கையில் கொலை என்னும் குற்றத்தைத் தவிர, எல்லாத் தவறுகளையும் நான் ஒரு முறை செய்ததுண்டு“ என்று ஒப்புதல் வாக்குமூலம் அளித்தவர்தானே நீங்கள்.

“நண்பர்கள் படமாக்குவதற்குத் தேர்ந்தெடுத்த ‘யாருக்காக அழுதான்’ நான் எழுதிய கதைகளில் எனக்கு அவ்வளவாகப் பிடிக்காத ஒன்று.

அது படிக்கும்போது ஏற்படுத்துகிற பயனையும் உருக்கத்தையும் பார்க்கும்போது ஏற்படுத்தாது என்பதை நான் அறிந்திருந்தேன்”

இந்த அவரது பொன்னான கருத்தை எப்போது வெளிப்படுத்துகிறார். தெரியுமா? 12.11.1978 வெளிவந்த “அலிபாபா“ என்ற மாத இதழில் வெளியான கட்டுரையில்.

“யாருக்காக அழுதான்“ படம் வெளிவந்து 12 ஆண்டுகள் கழித்து.

இந்தப் படத்திற்காக நான் பட்ட பாட்டையெல்லாம் நினைத்துப் பார்க்கிறேன்.

எவ்வளவு சுலபமாகச் சொல்லி விட்டார்.

ஜெயகாந்தன் “யாருக்காக அழுதான்“ கதை படமாக்குவதற்கு லாயக்கில்லாத கதை என்பதை உண்மையிலேயே உணர்ந்திருந்தால், அதைத் தயாரிக்கச் சொன்னவர்களிடம் அவர் மனம் திறந்து சொல்லியிருக்கலாமே.

கதாசிரியரே, டைரக்டரே தனக்குப் பிடிக்காத கதையை படமாக்க விரும்பவில்லை எனும் போது எந்த பைனான்ஸியராவது, ‘இல்லை இல்லை நீங்கள் இதை செய்தே தீர வேண்டுமென்று கெஞ்சவா போகிறார்கள்.

1961ல் வேலுமணி கதையைக் கேட்டபோது இந்த எண்ணம் உங்களுக்கு தோன்றவில்லையா? சந்திரபாபு அதில் நடிக்க ஆசைப்பட்டு, அந்தப் படத்தைத் தயாரிக்க விரும்பி பணக்கட்டுகளை வைத்துக்கொண்டு அலைந்தாரே அவரிடம் சொன்னீர்களா இந்தக் கதை சினிமாவுக்கு சரியாக வராது என்று.

ஸ்ரீதரிடம் சவால் விடும் போது உங்களுக்குத் தெரியவில்லையா?

உண்மையான காரணம் அது இல்லை. உங்களுக்கு ஒரு கதையை திரைக்கதையாக உருவாக்கும் ஒரு வித்தை அந்தக் காலத்தில் கைவரவில்லை. டைரக்ஷனைப் பற்றிய அடிப்படை ஞானம் உங்களுக்கு ஏற்பட்டிருக்கவில்லை. ஏ.வி. மெய்யப்பச் செட்டியாரும், வீனஸ் கிருஷ்ணமூர்த்தியும் சொன்ன அறிவுரைகள், ஆலோசனைகள் அன்றைய மனநிலையில் உங்கள் தலையில் ஏறவில்லை.

முரட்டுத் தனமும், கிறுக்குத் தனமும், பிடிவாத குணமும் உங்கள் கண்களை மறைத்துவிட்டன.

இன்றைக்கு பாலா, அமீர், சசிகுமார், பாலாஜி சக்திவேல், வசந்தபாலன் போன்றோர் படம் எடுத்து வெற்றி காண்கிறார்களே, அவர்கள் படங்களில் இல்லாத ‘யதார்த்தமா’, ‘உன்னைப் போல ஒருவனிலும்‘, ‘யாருக்காக அழுதானிலும்‘ இருந்துவிடடது. ‘யதார்த்தம்‘ மட்டுமே ஒரு படத்தை வெற்றியடையச் செய்து விடாது. அதற்கான மசாலாக்களும் சரியான விகிதத்தில் அதனுடன் இணைய வேண்டும். அதற்கெல்லாம் அடிப்படை அனுபவம் வேண்டும்.

ஸ்ரீதரிடம் ஜெயகாந்தன் மோதாமலிருந்திருந்தால் அப்போதே ‘யாருக்காக அழுதான்’ ஒரு காவியாக வந்திருக்கும் என்பதை நான் இப்போதும் நம்புகிறேன்.

‘யாருக்காக அழுதான்’ படப்பிடிப்பு அனுபவங்கள் என்னை மிகவும் மேன்மைப்படுத்தின என்பதில் ஐயமில்லை. சினிமாவில் எவ்வளவு சீரழிவுகளை, சீர்கெட்ட மனிதர்களை நாம் கண்ட போதிலும் அவர்களின் நடுவே மிகச் சிறப்பான, மிகப்பெருந்தன்மையான மனிதர்களையும் நான் அறிந்து கொள்ள முடிந்தது.“

ஜெயகாந்தனுக்கு மேற்படி அனுபவங்கள் ஏற்படுவதற்கு இத்தனை லட்சங்கள் செலவு செய்து படம் எடுத்து நட்டப்பட வேண்டியிருக்கிறது!

சி. மோகன்

ஒரு நூற்றாண்டின் அழகு

இந்தியத் தபால் துறை, சில நாட்களுக்கு முன்பு, பிப்ரவரி முதல் வாரத்தில் ஆறு இந்திய நடிகைகளுக்கு நினைவு சிறப்புத் தபால் தலை வெளியிட்டிருக்கிறது. அவர்களில் ஒருவர் நம் சாவித்ரி. இக்கௌரவத்தைப் பெறும் முதல் தமிழ் நடிகை இவர்தான். சென்ற இதழ் பத்தியில் சாவித்ரியைத் தமிழ் மனங்கள் தங்கள் குடும்பத்தில் ஒருவராக ஏற்றுக்கொண்ட அபூர்வம் பற்றிக் குறிப்பிட்டிருந்தேன். இந்த அபூர்வத் தன்மையின் விளைவும் இந்த கௌரவத்துக்கு ஒரு காரணமாக இருக்குமென்று தோன்றுகிறது. (நண்பர்களுடனான பேச்சின்போது சாவித்ரி பற்றிக் குறிப்பிட நேரும் சந்தர்ப்பங்களில் 'சாவித்ரியம்மா' என்றுதான் நான் சொல்வது வழக்கம். சமயங்களில் நண்பர்களும் திரும்ப சாவித்ரியம்மா என்று சொல்லும்போது சந்தோஷமாக இருக்கும்.) இந்தியத் தபால் துறையினருக்கு நாம் பெருமிதத்தோடு நன்றி செலுத்துவோம்.

இதற்கு முன்னர், 2008 ஆம் ஆண்டில், இருபதாம் நூற்றாண்டின் நிகரற்ற பேரழகான மதுபாலாவுக்கு இந்தியத் தபால் துறை நினைவு சிறப்புத் தபால் தலை வெளியிட்டது. அதற்கு முன்னர் இக்கௌரவத்தைப் பெற்ற ஒரே நடிகை நர்கீஸ். அழகிய பெண்கள் பற்றி பேச நேரிடும் எந்தவொரு சந்தர்ப்பத்திலும் மதுபாலா பற்றி மனக் கிளர்ச்சியோடும் பரவசத்தின் எக்களிப்போடும் குறிப்பிட நான் தவறியதே இல்லை. அபூர்வ அழகு. கீழைத்தேய அழகின் சொரூபம்.

1950களிலும் 60களின் தொடக்க ஆண்டுகளிலும் பல இந்தியப் படங்களில் முன்னணி நட்சத்திரமாக ஒளிர்ந்தவர். இவருடைய அழகு அக்கால கட்டத்தில் மர்லின் மன்றோவோடு ஒப்பிடப்பட்டது. மர்லின் மன்றோ அழகு தேவதைதான். பரிபூரணம்தான். அவருடைய அழகு தெள்ளத் தெளிவானது. மதுபாலாவின் கீழைத்தேய அழகு சற்றே புதிரானது. விளக்கத்துக்குக் கொஞ்சம் அப்பாற்பட்டது.

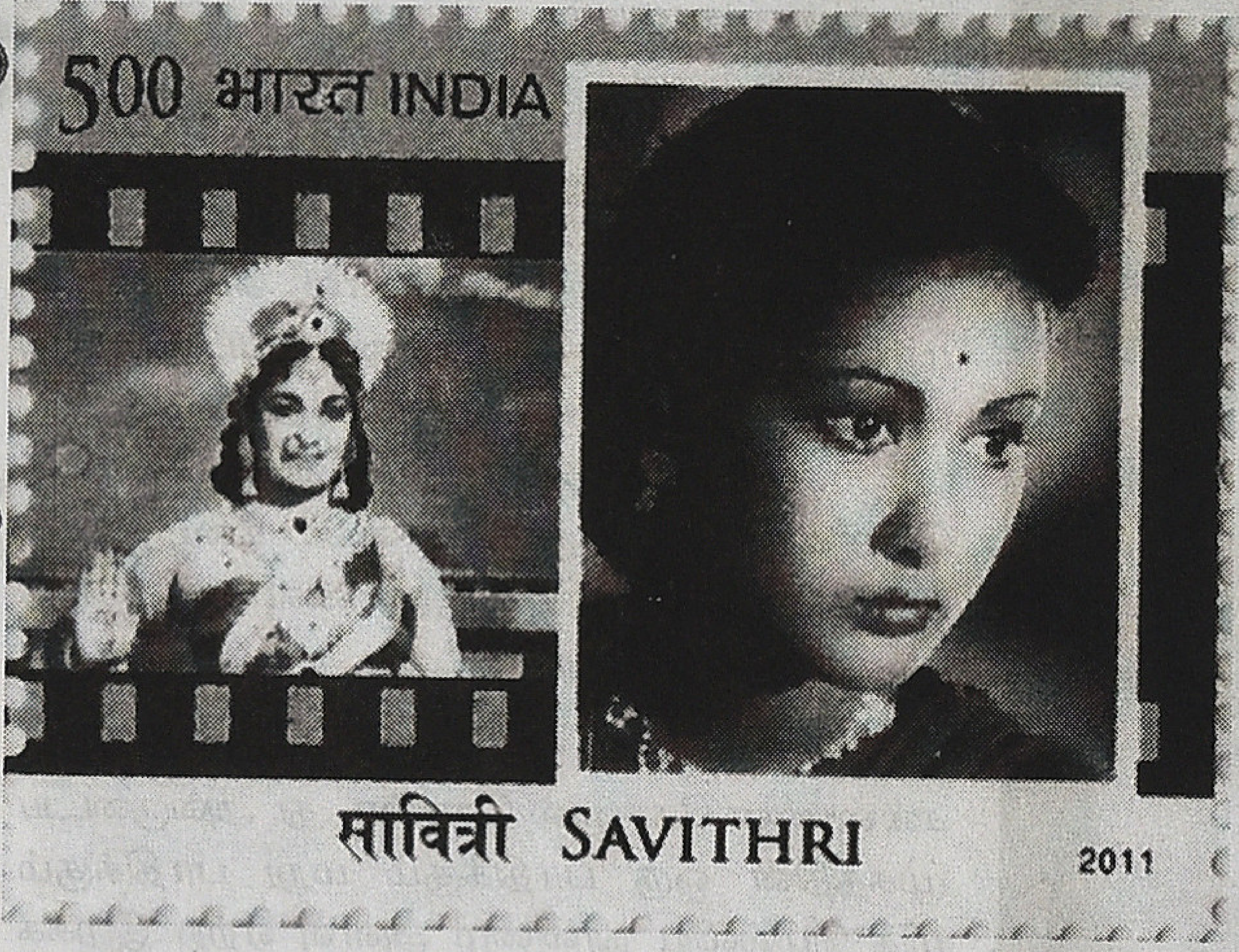
மதுபாலாவின் முகம் ஓர் அழகிய, மிகச் சன்னமான கோணல் கொண்டது. அவருடைய முகத்தின் ஒரு பாதிக்கும் மறு பாதிக்கும் மிக மெல்லிய நூலிழை அளவு ஏற்ற இறக்க வித்தியாசமுண்டு. இதன் விளைவுதான் அந்த வசீகரக் கோணல். மர்லின் மன்றோ அழகின் இலக்கணமாக இருக்கலாம். ஆனால் மதுபாலா அழகின் ஆன்மா.

உதட்டின் அழகிய லேசான கோணலோடு மொக்கவிழும் ஒரு புன்னகை, கன்னங்களில் படர்ந்து கண்களில் மிதக்கும் மாயத்தன்மை கொண்டது. விளக்கிவிட முடியாத தரிசனமது. கண்கள் முழுவதுமாகத் திறந்திருப்பதிலிருந்து முழுவதுமாக மூடப்படுவது வரையான பல்வேறு நிலைகள், வெவ்வேறு உணர்ச்சி பாவங்களுக்கேற்ப விந்தைகள் புரிந்து கொண்டிருக்கும். அந்த எல்லா நிலைகளிலும்கூட ஒரு கண்ணுக்கும் மறு கண்ணுக்கும் சன்னமான வித்தியாசம் இருந்து கொண்டிருக்கும். கண்கள் செருகும் போதும் சரி, கண்கள் மலரும்போதும் சரி, கிறங்கடிப்பதிலும் சரி, கலங்க

வைப்பதிலும் சரி. திகைப்பூட்டும் கண்கள்.

1933 ஆம் ஆண்டு, வாலண்டைன் நாளான காதலர் தினத்தன்று, பிப்ரவரி 14 ஆம் தேதி உதித்த நட்சத்திரமான மதுபாலா, 35 வயது நிறைவடைந்து 36 ஆம் வயதை எட்டிப் பார்த்த சில தினங்களுக்குள்ளாகவே, 1969 ஆம் ஆண்டு பிப்ரவரி 23 ஆம் தேதி உதிர்ந்தது. மதுபாலாவின் இயற்பெயர் மும்தாஜ் ஜகன் பேகம். மதுபாலா என்று அவருக்கு திரைப்படங்களுக்காக நட்சத்திரப் பெயர் சூட்டியவர் அன்றைய பிரபல நடிகை தேவிகா ராணி.

இவருடைய மூதாதையர் ஆப்கானிஸ்தானைச் சேர்ந்தவர்கள். முஸ்லிம் இனத்தில் பதான் வகுப்பைச் சார்ந்த குடும்பம். பதினோரு குழந்தைகள் கொண்ட வறுமை கொண்டாடிய பெரும் குடும்பத்தில் ஐந்தாவதாகப் பிறந்தவர். இவருடைய எதிர்காலம் பற்றி காஷ்மீர் வாலா பாபா என்ற ஆரூடக்காரர் சொன்னது. 'பணம், அந்தஸ்து, புகழ் எல்லாம் இந்தக் குழந்தைக்குப் பிரமிப்பூட்டும் வகையில் கூடிவரும். ஆனால் வாழ்க்கை சந்தோஷமற்றதாக, பல காதல் முறிவுகளோடு இருக்கும். காதலற்ற மணவாழ்க்கை அமையும். இளம் வயதில் மரணம் சம்பவிக்கும்.' அவர்



முன்னுரைத்த வாக்கின் பாதையில்தான் மதுபாலாவின் வாழ்க்கை அமைந்தது.

மதுபாலாவின் எட்டாவது வயதில், அவர்களுடைய குடும்பம், தந்தை அதவுலா கான் பெஷாவரில் தான் பார்த்து வந்த வேலையை இழந்ததைத் தொடர்ந்து, பம்பாய்க்குக் குடிபெயர்ந்தது. சிறுமி மும்தாஜ் தன் 9 ஆவது வயதில் குழந்தை நட்சத்திரமாக திரைத்துறையில் தன் பணியைத் தொடங்கினாள்.

அவருடைய 16ஆவது வயதில் அசோக்குமாருக்கு ஜோடியாக அவர் நடித்து வெளிவந்த 'மஹல்' திரைப்படம் பெரும் வெற்றி பெற்றதோடு, மதுபாலாவின் அழகிலும் திறனிலும் மக்கள் ஈர்க்கப்பட்டனர். மதுபாலா பிரசித்தி பெற்றார்.

மதுபாலா சிறுவயதிலிருந்தே இதய நோயால் பாதிக்கப்பட்டிருந்தார். அவர் 'இதயத்தில் துளை' விழுந்துவிட்டிருந்தது. 1954இல் ஜெமினி ஸ்டுடியோவில் எஸ்.எஸ். வாசன் தயாரித்த 'பகுத் தின் ஹுவே' படப்பிடிப்பின் போது இவர் ரத்த வாந்தி எடுத்ததை அடுத்து இவர் நோய் வெளியுலகுக்கும் திரையுலகுக்கும் தெரியவந்தது. 1960இன் தொடக்கத்தில் இதய நோய் மோசமடைந்தது. இதையடுத்து அவர் சிகிச்சைக்காக லண்டன் சென்றார். இதய அறுவை சிகிச்சை முறை அக்காலத்தில் முன்னேற்றம் கண்டிருக்கவில்லை. இன்றைய மருத்துவத் தொழில்நுட்ப வளர்ச்சி அன்றிருந்திருந்தால் அவர் காப்பாற்றப்பட்டிருப்பார். அவரை பரிசோதித்த மருத்துவர்கள் அறுவை சிகிச்சை மேற்கொள்ள முன்வரவில்லை. நோய் முற்றி விட்டிருந்ததும், இதய அறுவை சிகிச்சை முறை வளர்ச்சி பெற்றிராததுமே காரணம். சிகிச்சை ஏதும் மேற்கொள்ளப்படாமல் அவர் இந்தியா திரும்பினார். சாவின் நிழல் அவரைத் தொடர்ந்து கொண்டே இருந்தது. கடைசி சில ஆண்டுகள் அவர் படுத்த படுக்கையாக இருந்தார். திரைப்பட வாழ்வும் நோயால் தடைப்பட்டு விட்டிருந்தது. இளமையின், புகழின், திறமையின், அழகின் உச்சத்தில் அவர் இருந்தபோது மரணம் அவரைத் தீண்டியது.

மதுபாலாவின் மகத்தான திரைக்காவியம் 'மொஹல் ஏ ஆசம்'. அவருடைய நடிப்பாற்றலும் அழகும், ஒன்றை மேவி ஒன்றென அமைந்த பல்வேறு அடுக்குகளினூடாக இப்படத்தில் வெளிப்பட்டன. 1951 லிருந்து 59 வரையான 9 ஆண்டுகள் இப்படம் இந்தித் திரை பெரிதும் ஒப்படைத்திருந்தார். இப்படம் இந்தித் திரை உலகில் மிகப்பெரும் பாதிப்பை நிகழ்த்தியது. இத்திரைப்படம் ஈட்டிய வசூல் சாதனையை, 15 ஆண்டுகளுக்குப் பின் வெளிவந்த 'ஷோலே' படம்தான் முறியடித்தது. இப்படம் 1960 ஆம் ஆண்டு ஆகஸ்ட் மாதம் வெளிவந்தது. 1961 ஆம் ஆண்டு தமிழில் 'அக்பர்' என்ற பெயரில் மொழிமாற்றம் செய்யப்பட்டு வெளிவந்தது. மதுபாலா இறந்து 35 ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர், 2004இல் 'மொஹல் ஏ ஆசம்' டிஜிட்டல் முறைப்படி வண்ணமயமாக்கப்பட்டு வெளிவந்து மீண்டும் பார்வையாளர்களிடம் பெரும் வரவேற்பைப் பெற்றது. இந்த வண்ணமயமாக்கப்பட்ட படம் 'அனார்கலி' என்ற பெயரில் தமிழில் மொழிமாற்றம் செய்யப்பட்டு வெளிவந்திருக்கிறது.

இம்மகத்தான காவியத்தில் மதுபாலா அறிமுகமாகும் காட்சியில் சிற்பமாக மூடப்பட்ட படுதாவுக்குள் நின்று கொண்டிருப்பார். 14 ஆண்டு காலம் பல்வேறு போர்க்களங்களில் பயிற்சி பெற்று, வெற்றி வீரனாக நாடு திரும்பும் சலீமை வரவேற்க அக்பர் செய்திருக்கும் பல்வேறு ஏற்பாடுகளில் ஒன்று சிலைத் திறப்பு. அக்பர் சாம்ராஜ்யத்தில் கலைத்திறனும் புதுமை வேட்கையும் கொண்ட ஒரு புரட்சிகர சிற்பியிடம் சிலை அமைக்கும் பணி அளிக்கப்படும். அவர் ஒரு பெண்ணையே சிற்பமாக நிறுத்தி வைப்பார். அவர்தான் மதுபாலா. தான் அமைக்கப்போகும் சிலை பற்றி சிற்பி சொல்வது: இந்தச் சிலையின் முன் ஒரு போர் வீரன் தன் வாளைச் சரண் செய்வான். ஒரு மன்னன் தன் கிரீடத்தைக் கழற்றி வைப்பான். ஒரு மனிதன் தன் இதயத்தை இழப்பான்.

சலீம் சிலைத்திறப்பின்போது, அம்பெய்திப் படுதாவைக் கீழே விழ வைத்த பின், சிலை ரூபத்திலிருந்து பெண் சொரூபமாக வெளிவரும் மதுபாலா, அதைத் தொடர்ந்து அக்பரால் பணிப்பெண்ணாக நியமிக்கப்பட்டு அரசவைக்குள் நுழைகிறாள். கடைசியில் உயிருடன் நின்ற நிலையில் அவருக்கு சமாதி கட்டப்பட்டு அக்பர் முன்னர் அவர் தாய்க்கு அளித்த தயவால் ரகசியமாக நாடு கடத்தப்பட்டு நடைப் பிணமாக நாட்டை விட்டு வெளியேறுகிறார்.

இவ்விரு நிலைகளுக்கிடையில் அறம் சார்ந்தும் மதிப்பீடுகள் சார்ந்தும் நீதி சார்ந்தும் மனித மனங்களில் நிகழும் கொந்தளிப்புகளை இந்தயத் தன்மையோடும் காவியப் பாங்கோடும் சித்தரித்திருக்கும் திரைப்படமிது.

மொகலாய சாம்ராஜ்யத்தின் அக்பர் கால ஆட்சிப் பின்னணியில் உருவாகியிருக்கும் அழியாக் காதல் சித்திரமிது. உயிர்ச் சிலையாக அறிமுகமாகும் அனார்கலியான மதுபாலா, மறுநாளே அரசவையில் நடைபெறும் கிருஷ்ண ஜெயந்தி கொண்டாட்டத்தில் ராதையாகத் தன்னை பாவித்து ஆடிப் பாடுவார். இடைவேளைக் காட்சியில் தன் காதலின் உண்மைத் தன்மையை அக்பருக்கு வலியுறுத்தும் வகையில் அனார்கலியான மதுபாலா ஆடிப்பாடும் காட்சி சிவராத்திரி இரவில் கொண்டாட்டத்தில் நடைபெறுகிறது. இவ்வாறு மொகலாய அரசவையில் இந்துப் பண்டிகைகள் விமரிசையாகக் கொண்டாடப்படுகின்றன. ராஜ்பூத் வீரர்களின் தீரமும் அர்ப்பணிப்பும் படத்தில் வெகுவாகப் போற்றப்படுகிறது.

இத்திரைப்படத்தின் வசனங்கள் செறிவானவை. இருபுறமும் கூர் கொண்ட கத்தியினைப் போன்று இருவேறு நிலைப்பாடுகளையும் தீர்க்கமாக முன்வைக்கும் வசனங்கள்.

நான் அதிக முறை பார்த்த இந்திப் படம் இதுதான். இந்தப் படத்தை நான் முதன்முறையாக சென்னை, ஸ்டார் தியேட்டரில் டி. கண்ணனோடு சேர்ந்து பார்த்தேன். அப்போது படத்தில் மதுபாலா வரும் சில முக்கிய காட்சிகளை ஒரு பார்வையாளர் புகைப்படக் கருவி மூலம் படமெடுத்தார். அவர் முன்னரே பலமுறை பார்த்து, எதையெல்லாம் பதிவு செய்ய வேண்டுமென தீர்மானித்து வந்திருக்கிறார் என்பது தெளிவாகத் தெரிந்தது. அந்த ரசிகனின் ஆர்வம் அப்போது அபூர்வமாகப்பட்டது.

இப்படத்தைப் பார்ப்பதற்குப் பல ஆண்டுகளுக்கு முன்பே இப்படத்தின் பாடல்களை எண்ணற்ற முறை கேசட்டில் கேட்டிருக்கிறேன். திரை இசை மேதை நௌஷாத் இசையமைப்பில் உருவான பாடல்கள். கேசட் விற்பனையில் அபார சாதனை புரிந்தது. இப்படம் தமிழில் 'அக்பர்' என்ற பெயரில் வெளிவந்தபோது, அதன் எல்லாப் பாடல்களையும் எழுதியவர் கம்பதாசன். மூல வரிகளின் அர்த்தச் செறிவையும் கவித்துவத்தையும் விஞ்சிய வரிகளைக் கம்பதாசன் படைத்திருந்தார். தமிழ்த் திரை இசைப் பாடல்களுக்கு கம்பதாசன் அளித்திருக்கும் பங்களிப்பு விசேஷமானது. அவரை நாம் மறந்துபோனது துரதிருஷ்டவசமானது.

நண்பர்களோடு குடித்துக் கொண்டாடும்போது, பழைய பாடல்களைப் பாடுவதற்கான ஓர் அழகிய தருணம் பொதுவாக அமைந்துவிடும். இத்தருணங்களுக்கென்று சில அருமையான பாடல்களை நான் கொண்டிருக்கிறேன். போதையில் மிதந்து வரும் அத்தகைய பாடல்களில் ஒன்று, மொஹல் ஏ ஆசம் படத்தின் தமிழ் மொழி மாற்றமான அக்பரில் இடம்பெற்ற 'கனவு கண்ட காதல் கதை கண்ணீராச்சே' பாடல். கம்பதாசனின் கவித்துவச் செழுமை கொண்ட பாடல். படத்தின் சாரம் பொதிந்த பாடலிது.

"முன்பே எண்ணிப் பாராமல் நெஞ்சம் ஈந்திட்டேனே

எந்தன் ஆசையே இன்று என்னைக் கொல்லலாச்சே

உந்தன் காதலின் கனவெல்லாம் கண்ணீராச்சே"

சலீமை நினைத்து அனார்கலி பாடும் இப்பாடல் வரிகள் இப்படத்தின் ஜீவனைக் கொண்டிருக்கின்றன. படத்தில் அனார்கலி, சலீமின் காதல் வேதனையில் விம்மும் இவ்வரிகள் வாழ்க்கையில் மதுபாலா திலீப்குமார் காதலின் துயரத்தைச் சுமந்திருக்கின்றன. ஒன்பது ஆண்டு கால 'மொஹல் ஏ ஆசம்' படத் தயாரிப்பின் முதல் பாதியில் இவர்கள் காதல் நெருக்கமடைந்தது. திலீப்பும் பதான் வகுப்பைச் சேர்ந்தவர் என்பதால் திருமணமும் கூடிவரும் போலிருந்தது. ஆனால் முன்னுரைக்கப்பட்ட வாழ்வின் விதியால், வாக்கால், அந்தக் காதல் முறிந்தது. படத் தயாரிப்பின் பின் பாதியில் மனக் கசப்புடனேயே கூட காதலின் நெருக்கமான காட்சிகளில் மன நெருக்கடியோடு நடிக்கும்படி ஆயிற்று. மதுபாலாவின் உடலும் உள்ளமும் மிகவும் சோர்வுற்று அவருடைய நோயும் தீவிரமடைந்தது. படத்தில் சலீம் அனார்கலி காதல் அக்பரின் அதிகாரத்தால் பிரிக்கப்பட்டது; வாழ்வில் மதுபாலா திலிப்குமார் காதல் விதியின் அதிகாரத்தால் விலகிப்போனது. கலையைப் பிரதிபலித்தது வாழ்க்கை.

மதுபாலாவின் குடும்பம், அவருடைய எட்டாவது வயதில், டெல்லியிலிருந்து பம்பாய்க்குக் குடிபெயர்ந்தபோது, அவருடைய பால்ய சிநேகிதனான லத்திப் மிகவும் துவண்டுபோனான். பிரிவதற்கு முன்பு, சிறுமி மும்தாஜ் தன் அன்பின் அடையாளமாக ஒரு சிவப்பு ரோஜாவை அவனுக்குக் கொடுத்தாள். (தான் நேசிக்கும் ஒருவருக்கு சிவப்பு ரோஜா அளிப்பதென்பது, கடைசி வரை மதுபாலாவிடம் தொடர்ந்திருக்கிறது.) அதைப் பொக்கிஷமாகப் பாதுகாத்து வந்த எட்டு வயதுச் சிறுவன் லத்தீப், மதுபாலாவின் அகால மரணத்துக்குப் பின்னர், 28 ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு, அந்த ரோஜாவை மதுபாலாவின் கல்லறையில் வைத்து அஞ்சலி செலுத்தினார். லத்திப் இப்போது ஓய்வு பெற்ற ஐ.ஏ.எஸ். அதிகாரி. இன்னமும் ஒவ்வொரு ஆண்டும் மதுபாலாவின் நினைவு நாளான பிப்ரவரி 23 ஆம் தேதி, டெல்லியிலிருந்து மும்பை வந்து அவருடைய கல்லறையில் ஒரு சிவப்பு ரோஜா வைத்து அஞ்சலி செலுத்துகிறார். ஓர் அற்புத உணர்வின் அழகிய வெளிப்பாடு. ஒரு காவிய அஞ்சலி.

நான் இப்பத்தியை எழுதத் தொடங்கிய நாள் பிப்ரவரி 23 ஆக அமைந்ததைத் தற்செயலானதென்று சொல்லிவிட முடியுமெனத் தோன்றவில்லை. இது, தன் அழகாலும், அற்புதமான அழகியல் வெளிப்பாடுகளாலும் நம்மைப் பரவசப்படுத்திய, ஒரு நூற்றாண்டின் அழகு தேவதைக்கான சிவப்பு ரோஜா.

காட்சிப்படும் வரலாறு

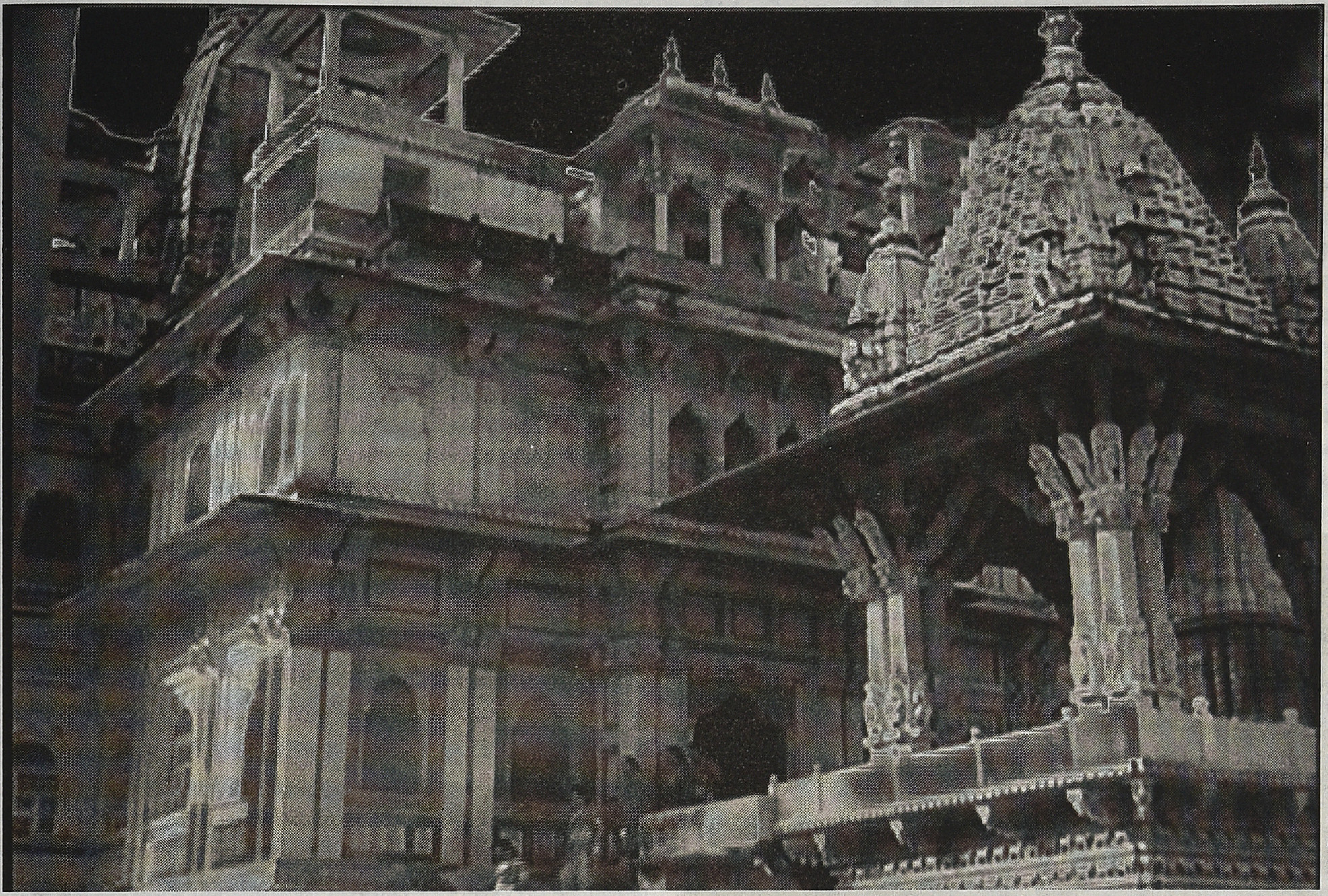
தமிழ் சினிமாவில் கடந்த காலத்தின் பதிவுகள்

முகப்புத்தகம் போன்ற சமூக உரையாடல் தளங்கள் அபூர்வமாய சாத்தியமாக்கும் விவாதமொன்று சமீபத்தில் நிகழ்ந்தது. ஆசியக் கண்டத்திலேயே அதிகமான பொருட்செலவில் ஒரு திரைப்படத்தை (எந்திரன்) தயாரிக்கும் இடமாக கோலிவுட் என்ற அடையுடன் அறியப்படும் கோடம்பாக்கம் மாறியிருப்பது அநேகமான நேரங்களில் பெரும் எதிர்ப்புடன் கூடியதான விவாதமொன்றை உருவாக்கியது. ஆனாலும், எந்திரனைத் தொடர்ந்து சன் குழுமம் மணிரத்தினம் இயக்கத்தில், கல்கியின் 'பொன்னியின் செல்வன்' திரைப்படத்தை நூறு கோடி ரூபாய் பொருட்செலவில் உருவாக்குகிறது என்பதான அதிகாரபூர்வமற்ற தகவல்கள் அது தொடர்பிலான ஒரு விவாதத்தை துவக்கிவைத்தது. நண்பர் ராஜன் குறை, பொன்னியின் செல்வன் திரைப்படத்திற்கான நடிகர் தேர்வொன்றை விவாதமாக்க அதில் பங்கேற்றோர் உற்சாகமாக பெரும் பட்டியலொன்றைத் தயாரித்தனர். தங்களது ஆதர்சமான பொன்னியின் செல்வன், மணிரத்தினம் கையாள்வதில் சிதைந்துவிடும் வாய்ப்பு கவலையை ஏற்படுத்துவதாக பதிவாகியது. மற்றொருபுறம் நண்பர் வெங்கடேஷ் சக்ரவர்த்தி கல்கியின் படைப்பில் அவதானிக்க்க் கூடியதான இந்து மையப் பார்வையைப் பதிவு செய்தார். இந்தத் தொடர்விவாதங்களின் வாசகனாகவும், மிகச்சிறிய அளவில் பங்களித்தவனாகவும் இருந்த எனக்கு ஒரு "இமாலய" பிரச்சினை ஏற்பட்டது. சோழர்களும், பாண்டியர்களும் தோட்டா தரணியின் பிரம்மாண்ட அரங்குகளில் உலா வருவார்களா, அல்லது பதேபூர் சிக்ரி, ஆக்ரா, இராஜஸ்தானத்து கோட்டைகளில் கர்ஜிப்பார்களா? அல்லது மணிரத்தினத்தின் ஆதர்சமான மதுரை நாயக்கர் மஹால் தூண்களைச் சுற்றி வருவார்களா என்பதே அது. எனது இந்த அவஸ்தைக்கு அடித்தளமிட்டவை, சமீபத்திய வரலாற்றுச்சினிமாக்களான மதறாஸப் பட்டிணம் மற்றும் இயக்குனர் செல்வராகவனின் "ஆயிரத்தில் ஒருவன்" ஆகியவையே. இதில் ஆயிரத்தில் ஒருவன் திரைப்படம் குறித்து வேறொரு தளத்தில் அணுக வேண்டி இருப்பதால் அதை இறுதியில் பரிசீலிப்போம்.

மதறாஸப் பட்டிணம் திரைப்படத்தைப் பொறுத்தவரை அது நிகழ்வதாக குறிப்பிடப்படும் ஆண்டு 1947. ஆகஸ்டு

14 நள்ளிரவில் நிகழ்வதான உச்சக்கட்டக் காட்சிகளே திரைப்படத்தின் பிரதான பகுதி. ஏற்கனவே திரைப்படத்தின் ஆய்வு ஒழுங்கு (?) குறித்து ராஜன் குறையின் காட்சிப்பிழை இரண்டாம் இதழ் "1947இல் சத்தியமூர்த்தி" கட்டுரை விரிவாக அலசிவிட்டதால் நமது கடப்பாடு அது தொடர்பில் இல்லை. ஏறத்தாழ 60 ஆண்டுகளுக்கு முன்னான காலத்தில் நிகழ்வதான கதைக்களத்தை நேரில் கண்ட சாட்சிகளே ஏராளமாக இன்னும் இருக்கின்றனர். அதைவிட சென்னையின் வெளியெங்கும் பிரிட்டிஷ் ஆட்சிக்காலத்தின் கட்டிடங்களே நிறைந்திருக்க இயக்குனரை கவனம் கொள்ளச்செய்ததென்னவோ சென்னை சென்ட்ரல் ரெயில் நிலைய கட்டிடமும், பக்கிங்ஹாம் கால்வாயும் மட்டுமே. தமிழ் சினிமா காலம் காலமாய் சென்னையின் அடையாளமாக பதிவு செய்திருக்கும் அதிமுக்கியமான சின்னங்களில் பிரதானமானது சென்னை ரயில் நிலைய மணிக்கூண்டு. மதறாஸப்பட்டிணம் திரைப்படத்தின் பெரும்பாலான காட்சிகள் இந்தக் கட்டிடத்தைப் பின்புலமாகக் கொண்டே அரங்கேறும். திரைப்படத்தின் உச்சக்கட்ட சண்டைக்காட்சி மணிக்கூண்டின் உள்ளேயே நிகழும். பிரதான வில்லனான வெள்ளையன், கடிகாரத்தின் டயலை பொத்துக்கொண்டு கீழே விழுந்து மடிவான். வரலாறு குறித்ததான கவனங்கள் ஏன் வரலாற்றுச் சின்னங்களை சுற்றியே நிகழ்கிறது?

இந்த இடத்தில்தான் இந்தக் கட்டுரை பரிசீலிக்கப்போகும் கேள்வி உருவாகிறது. தமிழில் நம்பகத்தன்மையுள்ள,



ஆதாரபூர்வமான வரலாற்று நிகழ்வுகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட படங்கள் ஏன் அதிகம் எடுக்கப் படுவதில்லை? அப்படி எடுக்கப்படும் ஒரு சில படங்களும் ஏன் தோல்வி அடைகின்றன? அதற்கும் கடந்த காலத்தைப் பற்றிய நமது சிந்தனை, தூலமான காலத்தின் சுவடுகளான கட்டிடங்கள், இடிபாடுகள் இவற்றை முன்வைத்துதான் வரலாறாக பரிணமிக்கிறது என்ற சாத்தியத்திற்கும் உள்ள தொடர்பு என்ன என்பதையே இக்கட்டுரை பரிசீலிக்க விரும்புகிறது.

இதுவரையிலான தமிழ் வரலாற்றுச் சினிமா குறித்த ஆய்வுப் பார்வை ஒன்றை இந்த அடிப்படையில் வைத்துப் பார்த்தல் சாத்தியமா? இந்தக் கேள்வியின் தவிர்க்கவியலாத துணைக்கேள்வியாய் தோன்றுவது தமிழில் வரலாற்றுச் சினிமா என்கிற வகையினம் எப்படி உருவாகியுள்ளது என்பதே. அதைவிட மேற்கத்திய அல்லது ஹாலிவுட் பாணியிலான ஆய்வுப்பூர்வமான வரலாற்றுத்தரவுகளின் அடிப்படையில் தமிழ் வரலாற்றுச் சினிமா எடுக்கப்பட்டிருக்கிறதா என்ற கேள்வியும் எழும். அது உடனடியாக ஏன் எடுக்கப்படவில்லை என்ற கேள்வியாக மாறிவிடும். ஏறத்தாழ கிரேக்க ரோம பேரரசுகளின் காலத்தை ஒட்டியதான தமிழ் பேரரசுகள் தமிழ் திரைவெளியில் பதிவு செய்யப்பட்டிருக்கின்றனவா? ஸ்பார்டகஸ் (1960) ரோமப்பேரரசின் வீழ்ச்சி (1964) போன்ற "நம்பகத்தன்மை" மிக்க சினிமாக்கள் தமிழில் வெளியாகியிருக்கின்றனவா? தமிழ் வரலாற்று சினிமாவில் பதிவாகியிருக்கும் சேர சோழ பாண்டிய மன்னர்களின் எண்ணிக்கை மிகச்சொற்பமானதே சிலப்பதிகார காவியத்தின் தயவில் சேரன் செங்குட்டுவனும், பாண்டியன் நெடுஞ் செழியனும் திரைவெளியில் பதிவு கண்டனர். கண்ணகி கதை இரண்டு முறை திரைவடிவம் கொண்டதால் வாய்ப்பு கூடியது. சோழர்களில் அந்த வாய்ப்புப் பெற்றவர்கள் முதலாம் இராஜராஜனும், அவன் மகன் இராஜேந்திரனும்தான். இதிலும் சேரனும் பாண்டியனும் ஆசாரிகள் வடிவமைத்த தர்பார் செட்டில் உலா வர சோழர்கள் மட்டுமே தஞ்சை பெரியகோவிலின் பின்னணியில் உலவினர். காந்தாரம் கொண்டான், கடாரம் கொண்டான், ஆரியப்படை கடந்தவன் ஆகியோருக்கு புகழ் மிக்க கீர்த்தியும் பாடல்களும் இருக்க ஏன் அவர்கள் சாகசங்கள் திரையில் பதிவாகவில்லை? பதிவான திரைவிளையாடல் புராணத்துக் கற்பனையான செண்பக பாண்டியனும் பதினாறாம் நூற்றாண்டு நாயக்கர்களின் சொக்கநாதர் கோயில் பிரகார வெளியில் அலைந்து திரிகிறார். வரலாற்று சினிமா என்பதான பாவனையில் அமைந்த திரைப்படங்கள் தமிழில் எண்ணற்றவை. உதாரணமாக ஜுபிடர் பிக்சர்ஸின் ராஜகுமாரி தொடங்கி மந்திரிகுமாரி, மருத நாட்டு இளவரசி, மன்னாதி மன்ன்ன், சகரவர்த்தித் திருமகள், நாடோடி மன்னன், அரசகட்டளை, அடிமைப் பெண் என்று தொடரும் எம்.ஜி.ஆர் சினிமாக்களின் பட்டியலில் விடுதல்கள் இருக்கக் கூடும். குமரி நாடு, கோநாடு, குறிஞ்சி நாடு, மருதூர் நாடு போன்ற கற்பனை பிரதேசங்களை மையமாக்க்

கொண்ட "ராஜா ராணி" சினிமாக்கள் இவை. இவ்வகைச் சினிமாக்கள் இத்தாலிய peplum வகைச்சினிமாக்களுடன் தொடர்பு படுத்திப் பார்க்கத்தக்கவை. இத்தாலிய peplum சினிமாக்கள் கிரேக்க, ரோமானிய வரலாற்றுச் சின்னங்களைப் பின்புலமாக் கொண்டு கற்பிதமான வரலாறு ஒன்றை கட்டமைப்பவையாக இருந்தன. காஞ்சித்தலைவன், ராஜா தேசிங்கு, மதுரையை மீட்ட சுந்தரபாண்டியன் போன்ற சில வரலாற்று ஆதாரங்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட படங்களை ராஜாராணி படங்களிலிருந்து வேறுபடுத்திப் பார்க்க வேண்டுமென்றாலும் அடிப்படையில் இவையும் கற்பனை மேலோங்கி நிற்கும் படங்களே. எடுத்துக்காட்டாக, ராஜா தேசிங்கு திரைப்படத்தின் கதைக்களம் ராஜஸ்தானத்து புந்தெல்கண்ட் பகுதியிலிருந்து மொகலாயப் படைகளுடன் வந்து இங்கு சிற்றரசனானவர்கள் பரம்பரையைச் சேர்ந்த தேஜ் சிங் என்ற தேசிங்கு கப்பம் கட்டாமல் ஆற்காட்டு நவாபுடன் போரிட்டதை அடிப்படையாகக் கொண்டது. ஆனால் திராவிட சினிமாவின் வீச்சான காலத்தில் கண்ணதாசனின் வசனத்தில் உருவான இத் திரைப்படத்தின்

இறுதிக் காட்சியில் தேசிங்கும் மகபத்கானும் அண்ணா தம்பீ என்று திராவிட அரசியல் பேசுவது இம்மாதிரி படங்களில் சாத்தியம். அதேபோல் எம்.ஜி.ஆரின் கடைசிப் படமான மதுரையை மீட்ட சுந்தரபாண்டியன் முழுவதும் சென்னை சத்யா ஸ்டூடியோவிலேயே எடுக்கப்பட்டது.

தமிழ் வரலாற்று சினிமாக்களில் முற்றிலும் ஆவணப்படுத்தப்பட்ட வரலாறு சார்ந்தும் வாய்மொழியாக வழங்கிவந்த கதைப்பாடல்கள் சார்ந்தும் உருவான சினிமாக்கள் வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன் மற்றும் சிவகங்கை சீமை ஆகியவையே. வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன் நாடக வடிவம் பெற்றதைக் குறித்து சென்ற இதழில் வெளியான எஸ்.ஏ.சண்ணன் பேட்டியில் முக்கியமான விவரங்கள் தரப்பட்டுள்ளது. இரு திரைப்படங்களும் தொல்லியல் மற்றும் ஆவணக்காப்பகத் தரவுகளை அடியொட்டி எடுக்கப்பட்டது என்ற அறிவிப்புடன் தொடங்கும். சிவகங்கைச்சீமை, சிவகங்கை மற்றும் காளையார்கோவில் பின்புலத்திலேயே எடுக்கப்பட்டிருந்தது. சிவகங்கை மன்னர்களின் எந்தவிதமான பிரம்மாண்டமும் இல்லாத அரண்மனையும், கோட்டைகளும் மருது சகோதரர்களின் எளிமையான தோற்றமும் அப்படத்திற்கு பிரமிப்பூட்டும் பரிமாணங்களை வழங்கவில்லை. ஆனால் அதே நாளில் வெளிவந்த வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன், பாஞ்சாலக்குறிச்சியின் மண்கோட்டையிலன்றி, ஜெய்ப்பூர் அரண்மணையில், ராஜரீகம் செய்து, அதன் கோட்டை கொத்தளங்களின் பிரம்மாண்டத்தின் வழி பிரமிப்பிற்குரிய சுதந்தரப் போராட்ட வீரனுமானான். ஆம். ஜெய்ப்பூர் அரண்மனையும் கோட்டைகளுமே இந்த அற்புதத்தை நிகழ்த்திக் காட்டின. வரலாற்று சினிமாவில் புராதன சின்னங்களின் இருப்பு அதனை நம்பகத்தன்மைக்கு உரியதாக ஆக்குவதும் அஃது இல்லாமை திரைவெளி இருப்பை சாத்தியமற்றதாக்குவதும் நிகழ்ந்தபடி உள்ளது.

வரலாற்றின் தடங்கள் கண்களை ஈர்க்கும் கோட்டைகளாகவும், மாளிகைகளாகவும் இருப்பதே வரலாற்றைப் பற்றிய நம்பிக்கைக்கும், நிகழ்வுகளின் நிரூபணத்திற்குமான ஒரே அடிப்படையாக இருக்கிறது. இந்தக் கருதுகோள் உருப்பெற்றதற்கான காரணங்களை நவீன வரலாறு எழுதுதல் முறைமைகளில்தான் கண்டடைய வேண்டியிருக்கும்.

இது தொடர்பான சில முக்கியமான சிந்தனைகளை மானுடவியலாளர் வாலண்டைன் டானியல் பதிவு செய்துள்ளார். அவருடைய கருகிய தாலாட்டுக்கள் (Charred Lullabies) நூலின் முதல் பகுதியான பாரம்பர்யமும், வரலாறும் குறித்து (Of Heritage and History) என்ற அத்தியாயம் நமக்கு வரலாற்று சினிமா குறித்து யோசிக்க மிகவும் உதவக்கூடியது. அவரது சில சிந்தனைச்சரடுகளை இங்கே சுருக்கமாக தொகுத்துக் கொள்ளலாம்.

ஐரோப்பிய வரலாற்று எழுதுதல் முறை தெற்காசியாவில், குறிப்பாக இந்தியச்சூழலில் எதிர்கொண்ட மாபெரும் சவால் வரலாற்றுப்பிரக்ஞை தொடர்பிலானது. ஐரோப்பிய வகை வரலாறு எழுதுதல் முறையான வரிசைக்கிரமம் மற்றும் கால ஒழுங்கு ஆகியவை இந்தியக் கலாசாரங்களின் மரபில் இல்லை என்பதே ஐரோப்பிய வரலாற்றாசிரியர்களின் துணிபு. வரிசைக்கிரமமான கால ஒழுங்கு என்பதே இஸ்லாமியர் வருகைக்குப் பின்னரே ஏற்பட்டது என்பர். இதை அடியொற்றி டானியல் இலங்கையில் தமிழர்களுக்கும், சிங்களவர்களுக்கும் கடந்தகாலத்தைப் பற்றிய அணுகுமுறை வேறுபட்டிருப்பதை விவாதிக்கிறார். தமிழர்கள் கடந்தகாலத்தை பாரம்பர்யமாகப் பார்த்தார்கள் என்கிறார் டானியல். சிங்களவர்களோ கடந்தகாலத்தை வரலாறாகக் கட்டமைத்தார்கள் என்கிறார். அவருடைய வார்த்தைகளில்: "தமிழ், இந்தியக் கலாசாரங்கள் கடந்தகாலம் என்பதை முற்றிலும் கடந்ததாக இறந்ததாகப் பார்க்காமல் இன்றும் நிலவும் பாரம்பர்யமாகவே உணர்கின்றன. அவை வரலாற்றை நிகழ்காலம் சார்ந்த பாரம்பர்யப் பிரக்ஞையாகவே பகிர்ந்துகொள்கின்றன. வரலாறு என்பதும் பாரம்பர்யம் என்பதும் இந்த விதத்தில் முற்றிலும் வேறு வேறானவை. வரலாறு என்பது கற்பிதமானாலும் தெளிவாக வரையறுக்கப்பட்டதாகவும், திட்டவட்டமாக முன்னிறுத்தப்படுவதாகவும் இருக்கிறது. பாரம்பர்யம் என்பதோ துல்லியமற்றதாக இருந்தாலும், ஏராளமான அர்த்த சாத்தியங்களை உள்ளடக்கியது."

தமிழர்களின் பாரம்பர்ய உணர்வு நாம் நன்றாக அறிந்ததே. அதாவது தங்கள் நிகழ்கால வாழ்வானது காலங்காலமாக இருந்துவந்தது என்றும், கடந்தகாலம் என்பது நிகழ்காலத்தின் எல்லையற்ற பின்னோக்கிய நீட்சியாகவும் காணும் மனோபாவம் அது. "கல் தோன்றி மண் தோன்றாக்

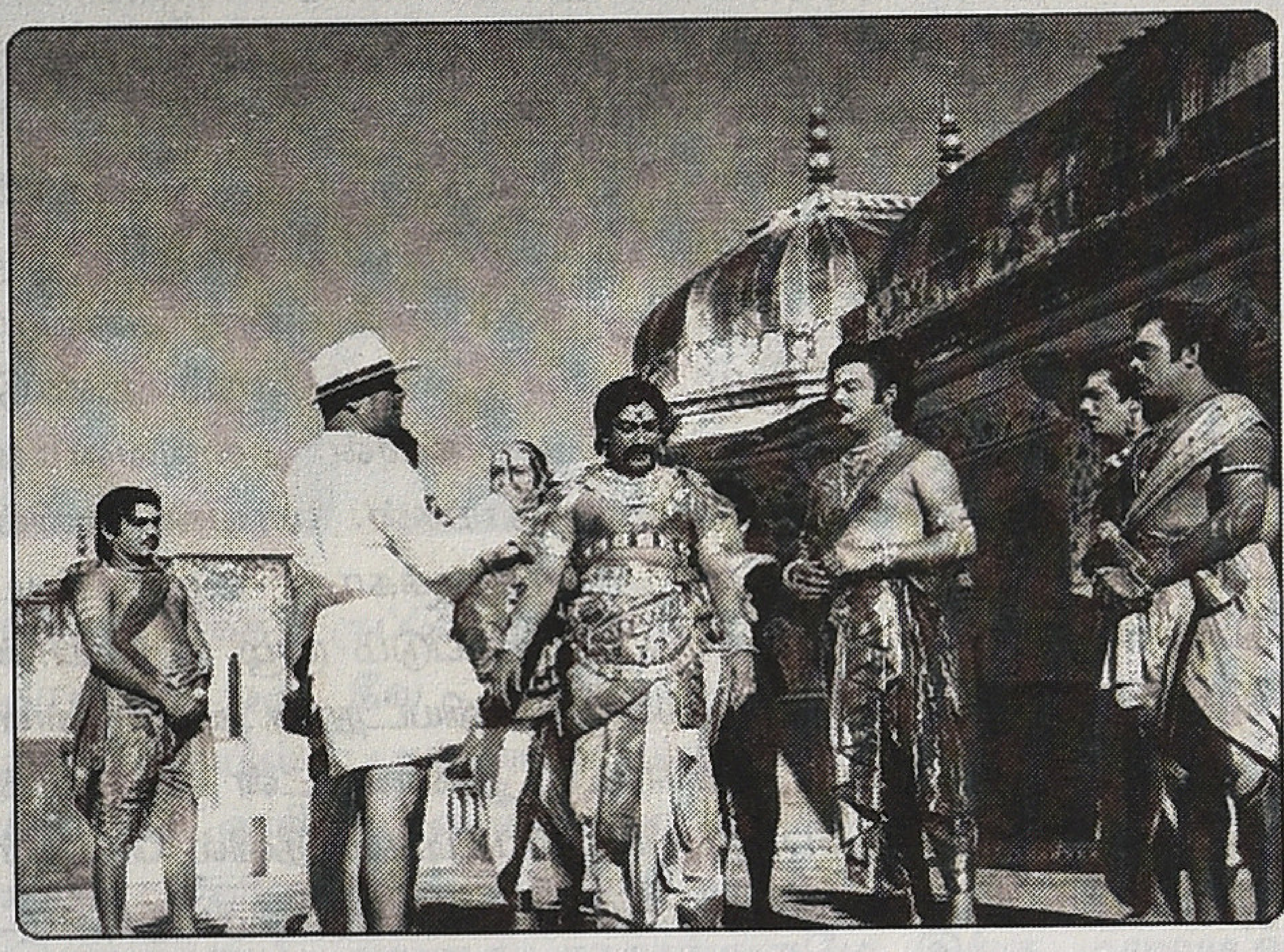
காலத்தே வாளோடு முன்தோன்றி மூத்த குடி" என்ற பதிமூன்றாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்ததாக அறியப்படும் புறப்பொருள் வெண்பா மாலை வரி இருபதாம் நூற்றாண்டில் பிரபலமாக மேடைப்பேச்சில் எடுத்தாளப்பட்டது. கல்லும், மண்ணும் தோன்றுவதற்கு முன்பே நம் குடி தோன்றியதாக்க் கொள்ளும் மனோபாவம் பாரம்பர்யம் சார்ந்த மனோபாவம். இந்த வரி படித்தவர்கள் மத்தியிலும், நவீன மனப்பான்மை கொண்டவர்களாலும் நகைப்புக்குரியதாகப் பார்க்கப்படுவதன் காரணம் அவர்கள் மேலே சொன்ன வரலாற்று மனோபாவம் கொண்டவர்களாக இருப்பதே. இந்த வரலாற்று மனோபாவம் ஆதாரங்களைக் கேட்கும். தடயங்களை பரிசீலிக்கும். ஆனால் பாரம்பர்ய மனோபாவம் அவற்றைக் கேட்காது. வாழ்விலேயே பாரம்பர்யத்தை உட்செறிக்கும்.

டானியல் ஆதி உலக இருப்பின் அடியாழத்திலிருத்திலிருந்து கடந்த காலம் குறித்த இரண்டுவிதமான உணர்வுநிலைகளைக் காண முடியும் என்கிறார். ஒன்று பாரம்பர்யம் நிகழ்காலத்தை கடந்ததின் நீட்சியாக்க் காண்பது; இன்னொன்று வரலாற்றுணர்வு இது கடந்த காலத்தை வேறுபடித்திக்காண்பது. ஆனால் நவீன வரலாறு எழுதும் முறை, வரலாற்றுணர்விலிருந்து இருப்பு சார்ந்த பிரக்ஞையை நீக்கி அதை புலன் அடிப்படையிலான பார்வை சார்ந்த அறிதலாக மாற்றி விட்டது என்கிறார். இருத்தல் (being) என்பதற்கும், பார்த்தல் (seeing) என்பதற்குமான வேறுபாடாக இதை விளக்குகிறார். ஆதி இருத்தல் உணர்வானது கடந்தகாலத்தை இருப்பு சார்ந்த உணர்வாக்க் கொண்டிருந்தது என்கிறார். நவீன வரலாறானது அதை அறிதல் தொடர்பானதாக மாற்றி அதன் இருப்பு சார்ந்த உணர்வை நீக்கிவிட்டது என்று கூறுகிறார்.

சுருக்கமாகச் சொன்னால் பாரம்பர்யம் என்பது உலகியல் வாழ்விற்கான இருத்தல் (being) சார்ந்த சாத்தியங்களை வழங்குவது. வாழ்வின் போக்கில் பகிர்ந்துகொள்ளப்படும் மற்றும் அர்த்தம் கொள்ளும் நெகிழ்வுத்தன்மை கொண்டது. நிரூபணங்கள் தேவையற்றது. திட்டவட்டமான வரையறைகள் இல்லாதது. நவீன வரலாற்றுணர்வு என்பது கட்புலம் (seeing) சார்ந்தது. அறிதலை முதன்மைப்படுத்துவது. திட்டவட்டமான வரையறைகளும், விளக்கங்களும் கொண்ட்து.

இப்படியாக இருத்தல், வாழ்வு சார்ந்த பாரம்பர்ய உணர்வாக இருக்கும் கடந்தகாலமும், வெறும் அறிதல், நிரூபணம் சார்ந்த திட்டவட்டமான வரலாறாக மாறும் கடந்தகாலமும் வேறுபடுகின்றன. இந்த பார்த்தலும், அறிதலும் தூலமான தடயங்கள் சார்ந்த்தாகவே இருக்கின்றன. எனவேதான் 'வரலாறு' என்ற சொல்லுடனுடனான பின்னொட்டாக கையகப்படுத்தக்கூடியதான (tangible),கட்புலம் சார்ந்த, நிருபணத்தன்மை சாத்தியமான வரலாற்றுச் சின்னங்களின் பிரசன்னம் தவிர்க்கவியலாததாகிறது. ஐரோப்பிய வரலாற்று மரபின் கொடையான இச்சிந்தனை முறை சினிமா எனும் நவினக் கலைவடிவின் ஊடாக செயல்படும் போது வரலாற்று சின்னங்கள் மற்றும் சிதைவுகளின் தேவை இன்னும் அதிகமாகிறது.சிவாஜி என்னும் மாபெரும் நடிகர் வீரபாண்டிய கட்டபொம்மனாக, வெள்ளையரை எதிர்த்து வீரவசனம் பேசுவது மட்டும் வரலாற்று நிருபணமாகிவிடாது, அதற்கான பின்புலம் ஜெய்ப்பூர் கோட்டையாக இருப்பதே கட்டபொம்மன் எவ்வளவு பெரிய மாவீரன் என்ற வரலாற்றை உறுதி செய்வதற்கான ஆதாரம் (அது இரவல் கோட்டையாக இருந்தபோதும்). பாஞ்சாலங்குரிச்சியில் தடயமற்று வீழ்ந்துபோன மண் கோட்டையின் சிதலம் அதற்கு உதவாது.

தமிழில் வரலாற்று சினிமாக்கள் சொற்பமானதற்கு காரணம் தமிழ்ப் பேரரசுகளின் வரலாற்றுச் சின்னங்கள் இல்லாமல் போனதும், இருக்கும் ஒன்றிரண்டும் திரைவெளிக்கான பிரமாண்டமற்றதாய் இருப்பதுமே. உதாரணமாக பிற்காலச் சோழர்களின் 'கொடும்பாளூர்'புராதனச் சின்னங்களும், கல்வெட்டுகளும் சோழர்களை கட்டபொம்மனைவிடச் சிறிய குறுநிலமன்னர்களாக்கிவிடும் அபாயம் கொண்டது. சோழர்களுக்காவது பிரமாண்டமாய் தஞ்சை பெரிய கோவிலும், கங்கை கொண்ட சோழபுரமும் இருக்க,மூவேந்தர்களின் கடைசிநாட்கள்வரை இருந்த பாண்டிய அரசுகளின் அடையாளமாகக் கொள்ளக்கூடியதான எந்தவிதமான பிரமாண்டமான சின்னங்களும் இல்லை. அதனால்தான் பாண்டியன் அவனுக்கு பின்னால் இருநூறு ஆண்டுகள் கழித்து உருவான சொக்கநாதர் கோவிலில் அலைந்து திரிகிறான்.மதுரையைச் சுற்றிய மலைக்கரடுகளினிடையே



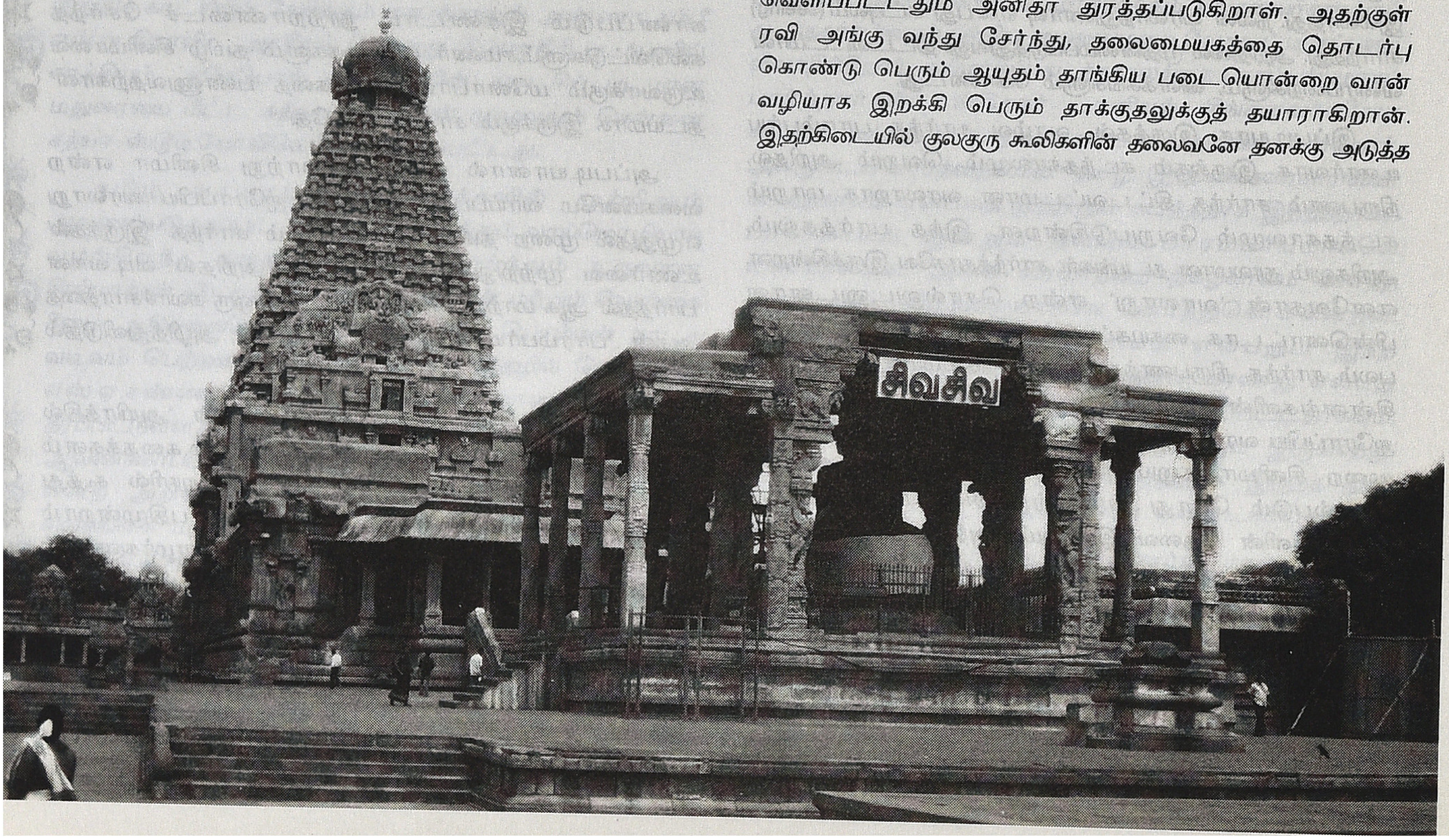
காணப்படும் இரண்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த கல்வெட்டுகளும்,சமணர் படுக்கைகளும் தமிழ் சினிமாவை உருவாக்கும் மனோபாவத்தில் 'கதை பண்ணுவதற்கான' தடயமாக இருக்கும் சாத்தியமற்றதே.

அப்படியானால் தமிழ் வரலாற்று சினிமா என்ற வகையினமே வாய்ப்பற்ற ஒன்றோ. ஐரோப்பிய வரலாறு எழுதுதல் முறை தமிழ்ப் பாரம்பர்யம் சார்ந்த 'இருத்தல்' உணர்வை முற்றிலுமாக சிதைத்து அறிதல் வடிவான 'பார்த்தல்' ஆக மாற்றியமைத்துவிட்டதா? ஒரு கலாச்சாரத்தை அதன் 'பாரம்பர்ய உணர்வை'சுவடின்றி அழித்துவிடுதல் கூடுமா?

இப்போது இயக்குநர் செல்வராகவனின் 'ஆயிரத்தில் ஒருவன்' திரைப்படத்திற்கு திரும்புவோம்.கதைக்களம் இதுதான். தஞ்சாவூரின் ஏதோ ஒரு சிற்றூரில் கூத்து ஒன்று நடக்கிறது. கூத்தின் கதைக்களம் பதிமுன்றாம் நூற்றாண்டின் நடுவில் நடந்த கடைசிச் சோழர்களுக்கும் பாண்டியர்களுக்குமிடையிலான போர்க்களம். சோழன் குலகுருவை அழைத்து தனது மகனான இளவரசனை ஒப்படைத்துவிட்டு போருக்குப் புறப்படுகிறான். கூத்துக் காட்சி உறைந்து திரையில் சோழபாண்டியர்களின் போர்

நிகழ்கிறது. போரில் தோற்கும் சோழன் குலகுருவிடன் மகனை ஒப்படைத்து தூது வரும்வரை எங்காவது சென்றுவிடும்படி வேண்டுகிறான். உடன் பாண்டியர்களின் குலதெய்வச்சிலையையும் எடுத்துச் செல்கிறான் குலகுரு. கதைசொல்லி நிகழ்காலத்தில் சோழ இளவரசன் போன பாதை மிகவும் ஆபத்தானது என்றும், அவனைத் தொடர்ந்த பாண்டியர் தளபதி ஒருவன் அவன் சென்றது வியட்நாம் அருகிலுள்ள மிங்கு ஆ தீவு என்று பதிவு செய்தான் என்றும் இளவரசனைக் கண்டுபிடிக்க முடியவில்லை என்றும் சொல்கிறான். தொடர்ந்து அவனே கிடைத்த குறிப்புகளை வைத்து சோழ இளவரசனைத் தேடும் முயற்சி பலமுறை செய்யப்பட்டது ஆனாலும் அங்கு சென்றவர்கள் யாரும் உயிருடன் திரும்புவதில்லை என்கிறான். கடைசியாக ஒரு தொல்லியல் வல்லுனர் அவன் இருக்குமிடத்தைக் கண்டுபிடித்து விட்டார் என்றும், ஆனால் அவர் என்ன ஆனார், உயிருடன் இருக்கிறாரா என்று தெரியவில்லை என்கிறான். இத்துடன் கதைசொல்லல் முடிந்து திரையில் நிகழ்காலக் காட்சி தொடங்குகிறது. மத்திய அரசின் அமைச்சர் வீரபாண்டியன், அனிதா என்ற தொல்லியல் ஆய்வாளர் தலைமையில் ஒரு தேடுதல் குழு ஒன்றை அமைக்கின்றார். அவர்களுடன் காணாமல் போன தொல்லியலாளரின் மகளான டாக்டர் லாவண்யாவும் அவளது அப்பாவின் குறிப்புகளோடு இணைந்து கொள்கிறாள். அவளும் ஒரு தொல்லியல் ஆய்வாளரே. குழுவில் ரவி என்ற தனியார் பாதுகாப்பு அதிகாரியும் அவனது ஆட்களும் உண்டு. கூடவே கூலிகளும் உண்டு. கூலிகளின் தலைவனான எம்.ஜி.ஆர் ரசிகனே கதையின் நாயகன். லாவண்யாவின் அப்பாவின் குறிப்புகளே அவர்களுக்கான வழிகாட்டி. சென்னை துறைமுகத்திலிருந்து புறப்படும் குழு அந்தமான் நிக்கோபார் தீவு சென்று அங்கிருந்து வியட்நாம் அருகிலுள்ள பகுதியை அடைகிறது. வழிகாட்டி துணையுடன் ஒரு தீவின் அருகில் செல்லும் போது படகோட்டிகள் தீவில் பேய்கள் இருப்பதாகச் சொல்லி பயந்து கடலில் குதித்து ஓடிவிட, லும்பனான நாயகனின் உதவியுடன் கரையை நெருங்கி இறங்க மின்னும் மீன்களின் தாக்குதல் நடக்கிறது. ஒரு சிலரை மட்டும் பலிகொடுத்துவிட்டு பயணம் காட்டுவாசிகளின் இருப்பிடத்தை அடைகிறது. காட்டுவாசிகளின் முகத்தை நேர்கொண்டு பார்த்தால் ஆபத்து. தலைவனிடம் அப்பாவைப்பற்றி கேட்கிறாள் லாவண்யா, அவர்களின் மொழி பேசி. தலைவன் பதில் கூறாமல் மாரிலடித்துக் கொண்டு அழ, வழிகாட்டி இனி அவ்வளவுதான் என்று விடைபெற்றுக் கொள்கிறான். ஆனால் லாவன்யாவிடமுள்ள குறிப்புகளைக் கொண்டு தெய்வங்கள் வாழ்வதாகக் கருதப்படும் இடம் நோக்கி பயணத்தைத் தொடர்கின்றனர்.

குறிப்புகளில் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளபடியே கடல், காட்டுவாசி, காவல் வீரர்கள், சர்ப்பம், புதைகுழி, பசி, தாகம் என்பதான சோழர்கள் உருவாக்கி வைத்திருக்கும் ஏழு தடைகளைத் தாண்டி கூலிப்படைத் தலைவன், அனிதா, லாவண்யா மட்டும் சோழர்கள் வாழும் இடத்தை வந்தடைகின்றனர். கிராமத்தை அடையும் போது உன்மத்தம் கொண்டவர்களாய் மாறிவிட்டிருக்கின்றனர். குலகுரு நிர்வாணமாக்கிச் சோதித்தே அவர்களை உள்ளே அனுமதிக்கிறான். இந்த நாளுக்காக எண்ணூறு ஆண்டுகளாகக் காத்திருக்கும் சோழமன்னன் கொண்டு வந்த 'சேதி' கேட்க, அனிதா தானே சோழமன்னனுக்கான 'இணை'என்றும் தன்னைக் 'கூடும்'படி வேண்டுகிறாள். நிமித்தகத்தின்படி 'மாரி' பொழியாதது மன்னனைக் குழப்பங்கொள்ளச் செய்கிறது. சோழர்களின் குகைகளில் நிமித்திகம் ஓவியமாக தீட்டப்பட்டிருக்கிறது. இப்போது ஒரு மாபெரும் ரகசியம் வெளிப்படுகின்றது. அனிதா, ரவி, அமைச்சர் வீரபண்டியன் ஆகியோர் பாண்டிய நாட்டின் அரச வாரிசுகள்; தப்பி ஓடிய சோழனைக் கண்டுபிடித்து தங்கள் குலதெய்வத்தை மீட்க வேண்டும் என்ற லட்சியம் தலைமுறை தலைமுறையாக அவர்களுக்கு கைமாற்றி கொடுக்கப்பட்டு வருகிறது. அதற்காகவே அனிதா அங்கு வந்து சோழனை ஏமாற்றிக் 'கூடி'அவனை அழிப்பதே அவளது திட்டம். இந்தச் சதி வெளிப்பட்டதும் அனிதா துரத்தப்படுகிறாள். அதற்குள் ரவி அங்கு வந்து சேர்ந்து, தலைமையகத்தை தொடர்பு கொண்டு பெரும் ஆயுதம் தாங்கிய படையொன்றை வான் வழியாக இறக்கி பெரும் தாக்குதலுக்குத் தயாராகிறான். இதற்கிடையில் குலகுரு கூலிகளின் தலைவனே தனக்கு அடுத்த



குலகுருவாக வேண்டியன் என்பதை கண்டுபிடிக்கிறான். சோழர்களின் புலிச்சின்னம் அவன் முதுகில் தோன்றி இதை உறுதி செய்கிறது. அவனை குலகுரு ஆக்கி விட்டு உயிர்விடுகிறார் குலகுரு. நவீன ஆயுதங்களுடன் மோதும் சோழன் கொல்லப்பட, அவனது மக்கள் மன்னனின் உடலைச் சுமந்தபடி கடலில் முழ்கி மாய்கின்றனர். ஆனால் சோழ இளவரசனைத் தூக்கிக் கொண்டு புதிய குலகுரு நள்ளிரவில் காட்டிற்குள் ஓடி மறைகிறான். சோழனின் சுவற்று ஓவியத்தில் இதுவும் பதிவாகியுள்ளது காண்பிக்கப்பட்டு திரைப்படம் முடிகிறது.

ஐரோப்பிய வரலாற்று உணர்வு தொடர்பிலான 'பார்த்தல்' கோட்பாட்டிற்கு எதிரான தமிழ் பாரம்பர்ய மரபின் 'இருத்தல்'கோட்பாட்டினையும் அதன் விழுமியங்களையும் 'ஆயிரத்தில் ஒருவன்' திரைப்படத்தின் கதைக்களத்தை வைத்து புரிந்து கொள்ளலாம். கடைசிச் சோழர்களுக்கும், பாண்டியர்களுக்குமான போரிலிருந்து தொடங்கினாலும், குலகுரு, குலதெய்வம், ஏழு ஆபத்துக்கள் அல்லது தடைகள், ஒழிந்து வாழும் சோழன், மிங்யு ஆ தீவு, நிமித்திகம் போன்றவையெல்லாம் தெளிவான இந்திய புராணீக கதை மரபின் சாயல்கொண்டவை. ஆனால் அதேவேளையில் கதை தொல்லியல் ஆய்வு, ஓலைச்சுவடிகள், கல்வெட்டுக்கள் போன்ற நவீன வரலாற்று விழுமியங்களையும் புனைவின் பகுதியாக்கி இருப்பது கவனத்திற்குரியது. வியட்நாம், மிங்யு ஆ தீவு ஆகியவை தீவிர கற்பனை என்பதுபோல் தோன்றினாலும், இந்திய, தமிழ் மரபு சார்ந்த கட்டிடக்கலை மற்றும் சிற்பங்களின் இருப்பு கம்போடியா, லாவொஸ், வியட்நாம் பிரதேசங்களில் இருப்பதன் வெளிப்பாடாகவும் இந்தக் கதை உருப்பெற்றிருக்கக்கூடும். ஏழுமலை, ஏழுகடல் தாண்டி ஒரு தீவு ,அதில் ஒரு மந்திரவாதி அவனது மாளிகையில் பூதங்களின் காவலில் ஒரு கிளிகூண்டு. கிளியில் ஒளித்து வைக்கப்பட்டிருக்கிறது இளவரசியின் உயிர். கிளியையும் இளவரசியையும் மீட்கப் புறப்படும் இளவரசனும் அவனது சாகசங்களுமே இங்கு மறுவடிவு கண்டிருக்கிறது.ஆனாலும் இப்படத்தின் கட்டமைப்பு அடிப்படைகளில் மோசமான ஓட்டைகள் இல்லாமலில்லை. அனிதா பாண்டிய இளவரசியாகவோ அல்லது அவளது மறுபிறவியாகவோ இருந்திருத்தால் மட்டுமே சரியான தமிழ் கதைமரபாக இருந்திருக்கும். அதற்குப் பதிலாக காலக்கிரமத்தை உறுதிப்படுத்தும் வகையில் அவள் வாரிசாக அடையாளப் படுத்தப்பட்டிருப்பது மேற்கத்திய நவீன கதையாடல் மரபின் வழக்கமாகும். வேறு வார்த்தைகளில் சொன்னால் ஆயிரத்தில் ஒருவன் படம் வரலாற்றை இன்றைய காலத்துடன் கலப்பது காலக்கிரம வரலாற்று எழுதியல் பற்றிய பிரக்ஞையுடனேயே செய்யப்படுகிறது. ஒரு ராஜராணி படம் போல வரலாற்றுப் பிரக்ஞைக்கு வெளியே இயங்கும் பாரம்பரிய உணர்வாக செயல்படவில்லை.

நிகழ்காலத்தை வெறும் 'இன்றாக' பார்க்காமல் 'கடந்த காலத்தின்' இடைவெளியற்ற நீட்சியாக உருவகித்து இருத்தலைச் சாத்தியமாக்கிக் கொண்டு வாழும் பழம் சமுகங்களின் பாரம்பர்யம் நவினத்துவ வரலாற்று சவால்களை அதன் போக்கிலேயே எளிதாகக் கடந்துவிடும்.

புராண, சரித்திர படங்களில் மனப்பிறழ்வு

எழுபதுகளில் எடுக்கப்பட்ட சமூகப் படங்களில் ஒரு கதாபாத்திரத்தின் மனச் சமனைக் குலைத்து பைத்தியமாக்குவதற்கு சமூகக் காரணிகள் தேவையாயிருக்கவில்லை. ஸ்கூட்டர் ஆக்சிடன்ட், தலையில் காயம் படுதல், அதிர்ச்சி போன்ற எளிய காரணங்களே போதுமானதாயிருந்திருக்கிறது. அதிர்ச்சி ஏற்படாமல் பத்திரமாக பார்த்துக் கொண்டாலே ஒருவருக்கு பைத்தியம் வராது என்ற அபிப்பிராயம் தோன்றுகிறபடி திகட்டத்திகட்ட ஒரே அச்சில் உண்டானது மாதிரி நிறையப் படங்கள் அக்கால கட்டத்தில் வந்துவிட்டன. கலங்கரை விளக்கம் போன்ற வெகுசில படங்களில் மட்டுந்தான், சொர்க்கம் பொய், நரகம் பொய் போன்ற வசனங்கள் பைத்தியத்தின் உளறலாக வெளிப்படுகின்றன.

மனநோயை தோற்றுவித்தலில் சமூக நெருக்கடியும், மனிதக் காரணியும் ஆற்றும் கூடுதல் பங்கினைக் காட்ட வேண்டிய சமூகப்படங்களில் சமூகமே இல்லை. அண்ட சராசரங்களை நகர்த்தக்கூடிய கடவுளர்கள் பங்கெடுக்கும் புராணம் கலந்த நாட்டுப்புற படங்களிலும், கறுப்பு வெள்ளை ராஜா ராணிப் படங்களிலும் கதாபாத்திரங்கள் எப்படி பைத்தியமாகின்றன, எப்படி தெளிகின்றன என்பதை தெரிவதற்காக அது சம்பந்தப்பட்ட படங்களைப் பார்ப்போம்.

தமிழின் முதல் பேசும்படமான காளிதாஸ் (1931) படம் வந்து எட்டு வருஷ காலத்திலேயே பெண் பைத்தியக் கதாபாத்திரம் திரைக்கு வந்திருக்கிறது. படம் ரம்பையின் காதல் (1939). ரம்பாவின் காதல் அல்லது யத்பவிஷ்யன் என்பது படத்தின் முழுப்பெயர். சாரங்கபாணியும் கே. எல். வசந்தாவும் நடித்த புராணம் கலந்த கிராமியப் படம். இந்திரலோக விதியை மீறிய குற்றத்தால் தேவலோக அப்சரசான ரம்பா பேயாக அலையும் படிச் சாபம்பெற்று, பின்பு கதாநாயகனால் விமோசனம் பெற்று கடைசியில் மீண்டும் விண்ணுலம் அடைவதுதான் கதை. டி.ஏ. மதுரம் பைத்தியமாக இந்தப்படத்தில் நடித்திருப்பார்.

படமானது பூலோகம், இந்திர லோகம், எமலோகம் என்று மூன்று லோகங்களிலும் நடக்கிறது. தனது அழகின் மேல் கர்வம் கொண்ட ரம்பா பூலோகத்திற்கு வருகிறாள். யமுனை ஆற்றங்கரையின் அழகில் மயங்கி இந்திரலோகத்திற்கு ஆடச்செல்லாமல் காலதாமதம் செய்கிறாள். அதுகண்டு கோபப்பட்ட இந்திரன் அவளை காலையில் கற்சிலையாகவும், இரவில் உயிர் பெற்ற நங்கையாக இருக்குமாறும் சபித்து விடுகிறான். யத்பவிஷ்யன் என்ற சிறுபிள்ளைத்தனமான பித்துக்குளிப் பையன் ஒருவனை, அவனது நண்பர்கள் ரம்பாவின் சிலைக்கு வேடிக்கையாகத் திருமணம் செய்து வைத்துவிடுகின்றனர்.

ஒரு நரன் தாலி கட்டிவிட்டான் என்பதற்காகக் கோபப்படாமல் ரம்பா யத்பனுடன் குலஸ்திரி தர்மப்படி குடும்பம் நடத்த தொடங்குகிறாள். யத்பனின் நச்சரிப்புத் தாங்காமல் ரம்பா அவனை இந்திரலோகம் அழைத்துச் செல்கிறாள். பின்பு எமலோகம் அழைத்துச்செல்கிறாள். அங்கு கள், கஞ்சா விற்று மதுவிலக்குக் கொள்கைக்கு எதிராக செயல்பட்ட தேசத்துரோகி ஒருவனை எம தூதர்கள் கொதிக்கும் எண்ணெய் சட்டியில் போடுவதையும், பாவம்

செய்தவர்கள் தீக்குள் வாட்டப் படுவதையும் காண்கிறான் யத்பன். அங்கே ஒரு சாணி உருண்டையானது மலையளவு வளர்ந்திருப்பதைப்பார்த்து யத்பன் அதற்குக் காரணம் கேட்கிறான். அதற்கு ரம்பா, பூலோகத்தில் ஒரு பிரமாணப் பெண் யாசகம் கேட்டு வந்த கிழவனுக்கு சாணிக்கையுடன் சாதம் போட்டதால் அவளும், அவள் ஆம்படையானும் நரகத்திற்கு வந்தவுடன் சாப்பிடுவதற்காக இந்த சாணி உருண்டை வளர்கிறது என்று பதில் சொல்கிறாள். அந்த பிரமாணத் தம்பதிகள் வேறு யாருமில்லை தனது குருவும் அவரது பத்தினியும்தான் என்பதை உணர்ந்த யத்பன் நரகத்திலிருந்து திரும்பியவுடன் தான் கண்டதை குருவுக்கும் அவரது பத்தினிக்கும் தெரிவித்து அவர்களது சாபவிமோசனத்துக்கான வழியையும் சொல்லி விடுகிறான். அவர்களும் பலருக்கு அன்னதானம் படைத்து புண்ணியாத்மாவாகிறார்கள்.

தேவலோக ரகசியம் வெளியாகி பூமியில் புண்ணியாத்மாக்கள் அதிகமாவதை உணர்ந்த இந்திரன் ரம்பாவை பிரும்ம ராட்சசாக மாறும்படி சபித்து விடுகிறான். அப்படி மாறிவிட்ட ரம்பாவை, காதல் ஆசையில் தவித்துக் கொண்டிருக்கும் காசி ராஜனின் மகளான சுபாஷினியை பீடித்துக் கொண்டு விடுமாறும் யத்பனால் அவளுக்கு சாபவிமோசனம் கிடைக்கும் என்று ஆலோசனை சொல்கிறார் நாரதர். காசி நாட்டு அரசன் மகள் சுபாஷினியாக நடித்த டி ஏ மதுரத்தின் மேல் ரம்பாவின் ஆவி ஏறிக்கொள்ளும். அதிலிருந்து மதுரத்திற்கு பைத்தியம் பிடித்து விடும். தலைவிரிகோலமாக தனது படுக்கையறைக்குள் இருந்து கொண்டு தனக்குத்தானே சிரித்துக் கொள்வார். சிகிச்சைக்கு வரும் வைத்தியரின் கையைக் கடித்து அவரைத் துரத்திவிடுவார். தனக்குத்தானே சிரித்து வினோதமாக நடந்து கொண்டாலும் நாம் இதுவரை பார்த்தபடங்களின் மரபு போலவே 'நெருங்கிவருவோரை உறுமி மிரட்டும் பேய் நான்' என்று தன்னிலையை விளக்கி அர்த்தமுள்ள பாட்டும் பாடுவார் மதுரம்.

அரண்மனை வைத்தியம் தோற்றுப் போய் காசிராஜன் மனசஞ்சலமடைந்து கொண்டிருக்கையில் யத்பன் வந்து ரம்பாவின் நாமத்தை ஒன்பது முறை உச்சரித்து அவளை காசிராஜன் மகள் உடம்பிலிருந்து விலக்குவான். ரம்பாவுக்கும் விமோசனம் கிட்டி விண்ணுலம் போவாள். டி ஏ மதுரத்தை காதலிக்கும் காதல் பைத்தியமாக என் எஸ் கிருஷ்ணன் இப்படத்தில் வருவார். காதலியின் பெயரைச் சுவர் முழுக்க கிறுக்கி வைக்கும் சினிமா மரபை இப்படத்தில் என்.எஸ் கிருஷ்ணனும் செய்வார்.

இதே ரம்பாவின் காதல் படம் சிற்சில மாற்றங்களுடன் 1956 இல் தங்கவேலு , பானுமதி நடித்து வெளிவந்திருக்கிறது. 'வாழ்வில் காணா சமரசம் உலவும் இடமே' என்ற பிரபலமான பாடலுள்ள படம் இது. தங்கவேலுவுக்கும் வெகுளி கதாபாத்திரம்தான்.

நரகம் சாணி உருண்டை போன்ற விஷயங்கள் இந்தப் படத்தில் இல்லை. ஆனால் நரக லோகம் சம்பந்தப்ட்ட காட்சிகளை செழுமைப்படுத்தியிருப்பார்கள். தங்கவேலு நரகலோகம் போய்விட்டு வந்து அங்கு தான் கண்ட காட்சிகளை தனியொருவருக்கில்லாமல் தான் கண்ட மாந்தர்களிடம் சொல்லுவார். நரக தண்டனைக்குப் பயந்து எல்லா மக்களும் நன்மை செய்ய ஆரம்பித்து விடுவார்கள். பாவம் குறைந்து விட்டதால் நரகத்திற்கு மக்கள் வரத்துக் குறைந்து விடும். எல்லோரும் சொர்க்க லோகம் போக அங்கு இடப் பற்றாக்குறை ஏற்படும். இடநெருக்கடியைப் போக்க மிஞ்சியிருப்போரை நரகத்தில் தங்க அனுப்புவார்கள். நரகத்திற்கு வந்துவிட்டதாலேயே, அந்த புண்ணியாத்மாக்களை தண்டிக்கவும் முடியாது. அப்போதுதான் தேவலோக ரகசியம் எப்படியோ வெளியாகிவிட்டது இந்திரனுக்குத் தெரிய வரும். அதற்கு காரணமாக ரம்பாவை கண்ணுக்கு தெரியாத பிசாசாய் உலவுமாறு சபித்து விடுவான் இந்திரன். அடிப்படைக் காரணமான தங்கவேலுவையும் பைத்தியமாகும்படி சபித்து விடுவான் இந்திரன். பழைய ரம்பாவின் காதல் யத்பனுக்கு பைத்தியமாகும் சாபம் கிடைப்பதில்லை. தங்கவேலுவின் வாயால் மூன்று முறை ரம்பா என்று சொன்னால் அவளுக்கு சாப விமோசனம் ஏற்படும் என்று நாரதர் ரம்பாவுக்குச் சொல்லிக் கொடுத்திருப்பார். கடைசிக் காட்சியில் காளி கோயிலில் காளி சிலையின் கண்களிலிந்து ஒளிப் பொறியானது கிளம்பி தங்கவேலின் மீது பாயும். அப்படி பாய்ந்த வேகத்தில் தங்கவேலின் சித்தம் தெளியும். தெளியும்போதே தன்னிச்சையாக ரம்பா ரம்பா என்று தங்கவேல் சொல்லுவார். அதைக்கேட்டு காசிராஜன் மகள் மேல் ஏறிப் பீடித்திருந்த ரம்பாவின் ஆவி விட்டு

மனித வாழ்க்கையோடு
லீலைகள் புரியும்
கடவுள்கள் சம்பந்தப்பட்ட
படங்களில்
அதிர்ச்சியினால்
பைத்தியமடைவதை
எதிர்பார்ப்பது
பொருத்தமில்லை.
கடவுளின் கோபத்தையும்
சாபத்தையும்
எதிர்பார்க்கலாம்.

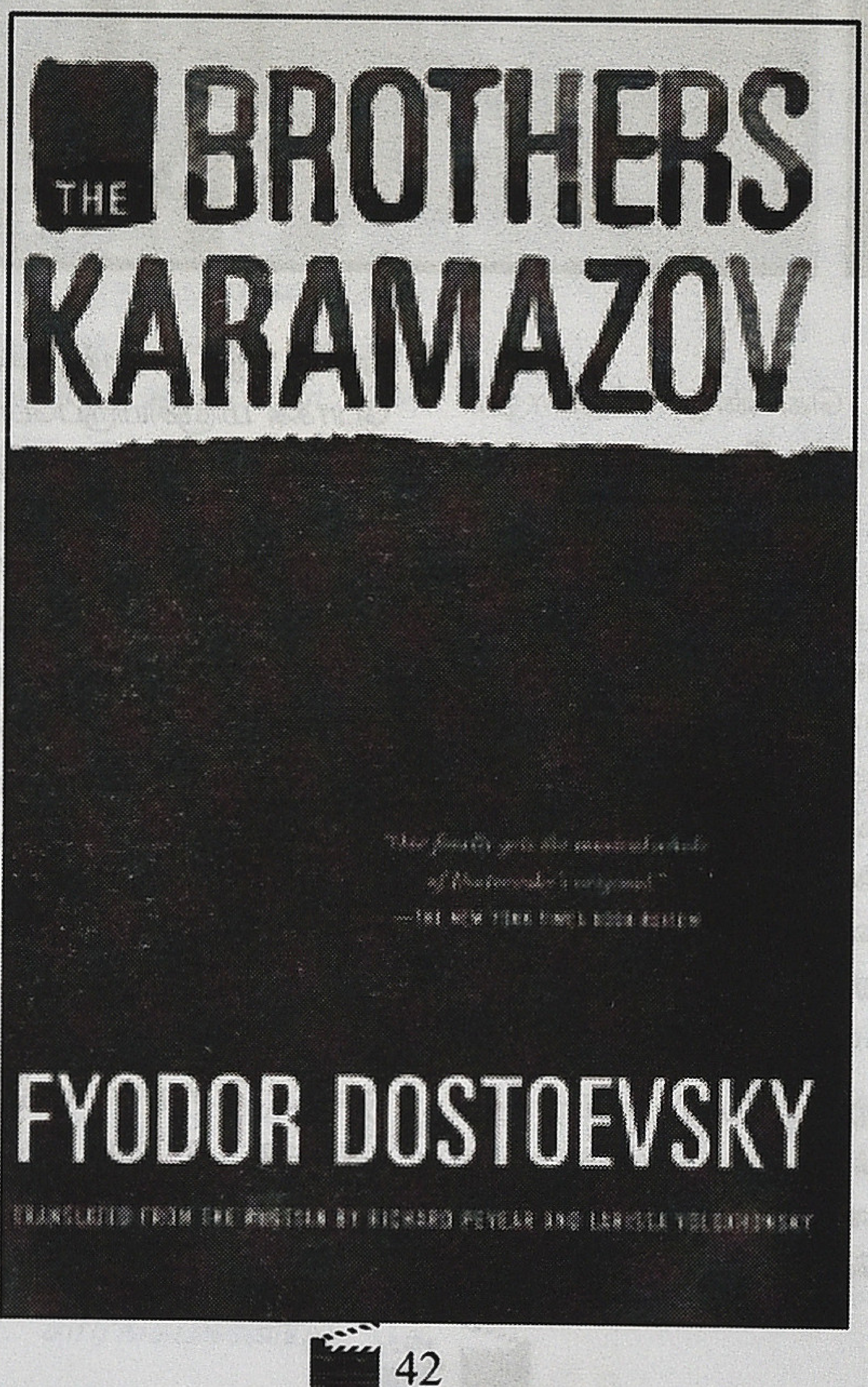
விலகும். பானுமதியும் தனக்கு ஏற்பட்ட இந்திர சாபத்தைச் எல்லோரிடமும் சொல்லி காசிராஜனின் மகள் எம்.என் ராஜத்தை தங்கவேலுக்கு மணமுடித்துக் கொடுத்துவிட்டு விண்ணுலகம் போவார்.

மனித வாழ்க்கையோடு லீலைகள் புரியும் கடவுள்கள் சம்பந்தப்பட்ட படங்களில் அதிர்ச்சியினால் பைத்தியமடைவதை எதிர்பார்ப்பது பொருத்தமில்லை. கடவுளின் கோபத்தையும் சாபத்தையும் எதிர்பார்க்கலாம். சாபம் போலவே சாபவிமோசனத்திற்கும் இடமுண்டு. நாரதரே விமோசனமில்லாத சாபத்திற்கு அழகில்லை என்று சொல்லி இந்திரனின் கோபத்தைத் தணித்து கதாபாத்திரங்களின் மனப்பிணிக்கான விமோசனத்தை இந்தப் படங்களில் உண்டாக்குகிறார்.

மனித ஊடாட்டமே இல்லாமல் பைத்தியம் பிடித்துவிடுவதைத்தான் தமிழ் சினிமா காட்டுகிறதோ என்ற கவலை என்னைப் பிடித்தாட்ட தொடங்கிய நிலையில், ஆங்கில இலக்கியப் பரிச்சயமுள்ள வசனகர்த்தா இளங்கோவின் கதை வசன மேற்பார்வையில் உருவான கண்ணகி (1942) படத்தில் வந்த இரு வரி வசனங்கள் என்னை ஆசுவாசப்படுத்தியது. சமூகத்தில் நிலவி வந்த சைவ வைணவ மோதலை லேசாகத் தொட்டுக் காட்டிய வசனங்கள் அவை. கண்ணகியில் டி.ஏ. மதுரம், ஆண்டாள் போல கண்ணனை நினைத்து நினைத்து பைத்தியமான பெண்ணாக இப்படத்தில் நடித்திருப்பார். பைத்தியக்காரத்தனத்தைச் சுற்றி முழுநீள காமெடி டிராக் டி.ஏ மதுரத்தாலும், என்.எஸ். கேயினாலும் இப்படத்தில் பின்னப்பட்டிருக்கும்.

கண்ணகியில் பித்தலாட்டமான வஞ்சிப்பத்தனின் மகளாக டி.ஏ மதுரம் நடித்திருப்பார். பார்வதி என்று பெயர். சிவனை வழிபடும் சமயத்தைச் சார்ந்த தனது பெண், வழக்கிற்கு புறம்பாக கண்ணனையே நினைத்து பூஜித்ததை கடுமையாக கண்டித்ததால் அவளுக்கு மூளைக் கோளாறு ஏற்பட்டுவிட்டதென்று தன்னைப் பார்க்க வந்த சாஸ்திரியிடம் கூறுவான் வஞ்சிப்பத்தன். இதுவரை பார்த்த படங்களில் பைத்தியத்திற்கு தரப்பட்ட காரணங்களிலிருந்து விலகி, சமூக உண்மை தழுவி சொல்லப்பட்ட காரணமாகக் அதைக் கொள்ளலாம்.

அந்த சாஸ்திரியும் தனியறையில் சுவரில் கண்ணன் பெயரை எழுதி, கற்பனையுலகில் கண்ணனோடு சஞ்சரித்து தனியாக பேசிக் கொண்டிருக்கும் பார்வதியை குணப்படுத்துகிறேன் என்று சொல்லி நயவஞ்சமாக அவளை தடவப் பார்ப்பான். சாஸ்திரியை சிசுபாலன் என்று சொல்லி விரட்டுவாள் பார்வதி. வஞ்சிப்பத்தன் பார்வதியின் பைத்தியத்தைக் குணப்படுத்த இஞ் சிப்பத்தன் என்ற பெயருடன் நடித்த என்.எஸ் கிருஷ்ணனை



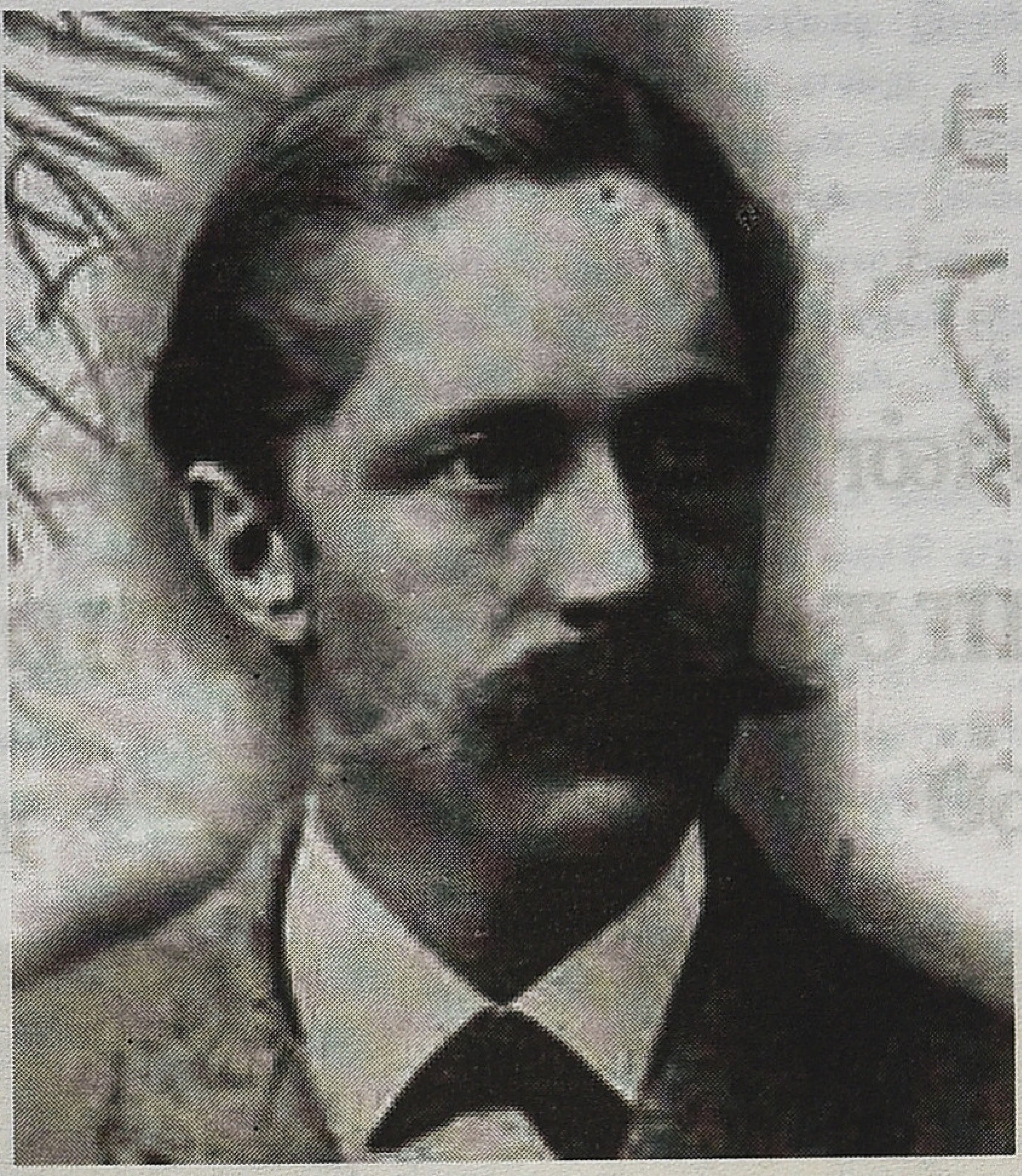
அழைத்துவர ஆளனுப்புவார். இஞ்சிப்பத்தனின் மேல் கோபத்துடன் இருக்கும் அவரது மனைவி அவரை மாட்டிவிடும் நோக்கத்துடன் அவருக்கு பைத்தியத்தைப் போக்கும் வைத்தியம் தெரியும் என்று வஞ்சிபத்தன் ஆட்களிடம் சொல்லுவார். மாட்டிக்கொண்ட இஞ்சிப்பத்தன், வஞ்சிப்பத்தன் வீட்டிலிருந்து தப்பிப்போக தனது சீடருடன் சேர்நது கிருஷ்ணன் வேசம் போட்டு வெளியேறப்பார்ப்பார். இஞ்சிப்பத்தனை தன்னை உய்விக்க வந்த ஆள்வாராக, கண்ணனாக எண்ணி அவர் மேல் மையல் கொள்வாள் பார்வதி. மையல் கொண்டு காதல் செய்யும் போது பார்வதி கற்பனையில் தன்னை ருக்மணியாக அழைத்து அப்படியே நடந்து கொள்வாள். இஞ்சிப்பத்தனும் ருக்மிணி என்று அழைத்துக்கொள்ளும் பார்வதியின் போக்குக்கு தகுந்த மாதிரி தன்னை கண்ணனாக பாவித்துக் கொண்டு காதல் பாட்டு பாடி பைத்தியத்தை தெளியவைப்பார். தனது சீடனாக உடனிருப்பவனையும் கருடாழ்வராக சூழ்நிலைக்கு தக்கவாறு ஆக்கி விடுவார் என்.எஸ்.கே. கடைசியில் முதல் மனைவியோடு ருக்மிணியையும் சேர்த்து லாபத்தோடு இரு மனைவிக்காரராகப் போவார் என்.எஸ்.கே.

ஒரே மாதிரியான உருவ ஒற்றுமை கொண்ட இரட்டைவேடங்கள் தமிழ்ப்படங்களில் நிறைய உண்டு. ஒரு வேடம் வீரனாகவும், இன்னொரு வேடம் கோழையாகவும் வரும். ஒன்று சட்டத்தின் பாதுகாவலனாகவும், ஒன்று சட்ட விரோதியாகவும் வரும். ஆனால் பார்வதி போன்ற கதாபாத்திரத்தின் சுயத்தில் இன்னொரு நபருக்கும் இடமிருக்கிறது. பார்வதி, பார்வதி என்ற அடையாளத்துடன் இல்லை. அவளின் சுய அடையாளம் போய் ருக்மணி என்ற இன்னொரு நபரின் அடையாளம் அவள் மேல் ஒட்டி விடுகிறது. பார்வதியின் அடையாளத்தை ருக்மிணியின் அடையாளம் இடமாற்றிவிடுகிறது. பார்வதி ருக்மிணியாய் கற்பனை பண்ணிக்கொள்ளவில்லை. ருக்மிணியாகவே ஆகி விடுகிறாள். ருக்மிணியாகி விட்ட பிறகு ருக்மிணியின் கண்களிலேயே உலகைப் பார்க்கிறாள். ருக்மிணி போலவே கண்ணனாகிய காதலனை தேடுபவளாக மாறிவிடுகிறாள்.

கலங்கரை விளக்கம் படத்திலும் இதே அம்சம் வருகிறது. கதாநாயாகி தனது சுய அடையாளத்தை மறந்து வரலாற்று கால சிவகாமியாகி விடுகிறாள். சிவகாமி அடையாளம் ஏறியுவுடன் சிவகாமி மாதிரியே காதலனான நரசிம்ம பல்லவனைத் தேடிக் கொண்டிருக்கிறாள். இதே அம்சத்தை 1971 இல் ஸ்ரீதர் தயாரிப்பில் வெளிவந்த உத்தரவின்றி உள்ளே வா படத்திலும் பயன்படுத்திருப்பார்கள். அப்படத்தில் சிறுவிபத்தொன்றில்

ஆண்டாள் என்ற கதாபாத்திரத்துக்கு பைத்தியம் பிடித்துவிடும். பைத்தியத்தினால் ஆண்டாள், ஆண்டாளாக இருக்க மாட்டாள். அவளுக்கு பூர்வ ஜென்ம நினைவுகள் திரும்பவந்து வரலாற்று காலத்து கதாநாயகியாக மாறி தனது காதலனான பாண்டிய மன்னனைத் தேடிக் கொண்டிருப்பாள்.

கண்ணகி, கலங்கரை விளக்கம், உத்தரவின்றி உள்ளே வா போன்ற படத்தில் சம்பந்தப்பட்ட பெண் கதாபாத்திரங்கள் பைத்திய நிலையில் இன்னொருவரின் சுயத்துக்கு தன்னை ஆட்கொள்ள இடம் கொடுத்தாலும் அவர்களின் சிந்தனை காதலனைத் தேடுவதைத் தாண்டி அப்பால் செல்லுவதில்லை. பார்வதி ஏன் காதலுக்காக ஏங்கும் ருக்மிணியின் சுயத்தை விரும்ப வேண்டும்? கலங்கரை விளக்க கதாநாயகி ஏன் சிவகாமியை தேர்ந்தெடுக்க வேண்டும்? ஆண்டாள் வரலாற்று காலத்து கதாநாயகியாக ஏன் மாற வேண்டும்?



தான் பெண்ணாக மாற வேண்டும் என்றும் அப்படி மாறி, கடவுளுடன் புணர்ந்து புது சந்ததியினரை உருவாக்குவதுதான் தனது வாழ்வின் அர்த்தமாக இருக்கும் என்பதுதான் தன்னை ஆட்டிப்படித்த நோய்க்குறி என்று எழுதியுள்ளார் ஷ்ரபர்.

இதனோடு தொடர்புடையதாக ஒருவரின் சுயமானது வாழ்வில் எவ்வளவோ சாத்தியங்கள் இருக்கும் பட்சத்தில் குறிப்பிட்ட பிறரின் சுயத்தை மட்டும் விருப்பத் தேர்வாக ஏன் தேர்ந்தெடுத்துக் கொள்கிறது என்ற கேள்வி எழுகிறது.

காதலைத் தவிர வேறு சாத்தியங்களை இந்த சுயம், பிறர் என்ற விஷயத்திற்குள் ஊடாடியிருக்கிறதா என்பதையும் நாம் தெரிந்து கொள்ளவேண்டிய அவசியமிருக்கிறது. அதற்கு நாம் திரைப்படத்திலிருந்து விலகி, இதே சுயம், பிறர் என்ற அம்சங்கள் ஒரு உண்மையான கேஸ் ஹிஸ்டரியிலும் , தாஸ்தேய்வ்ஸ்கியின் கரமசோவ் சகோதரர்கள் என்ற நாவலிலும் எப்படி கையாளப்பட்டிருக்கின்றன என்பதைப் பார்ப்போம்.

டேனியல் பால் ஷ்ரபர் என்பவர் நீதிபதியாக பணியாற்றியவர். பலதடவைகள் தீவிரமான மனநோய் அலைக்கழிப்புக்கு ஆட்பட்டவர். தனது மனநோய் அனுபவங்களை நினைவு கூர்ந்து 1903 இல் நூலாக எழுதியுள்ளார். ஃப்ராய்ட் அந்த நூலை அடிப்படையாகக் கொண்டுதான் பாரனோயா என்ற தீவிர மனநோய் பற்றிய தனது ஆய்வுக் குறிப்புகளை எழுதியுள்ளார். தான் பெண்ணாக மாற வேண்டும் என்றும் அப்படி மாறி, கடவுளுடன் புணர்ந்து புது சந்ததியினரை உருவாக்குவதுதான் தனது வாழ்வின் அர்த்தமாக இருக்கும் என்பதுதான் தன்னை ஆட்டிப்படித்த நோய்க்குறி என்று எழுதியுள்ளார் ஷ்ரபர். தனது ஆண் அடையாளத்தையே இழந்து மனதளவில் பெண்ணாக பெண்ணின் சுயத்தை தனக்குள் ஏற்றிக்கொள்ளும் அளவுக்கு போய்விட்டார் ஷ்ரபர்.

கரமசோவ் சகோதரர்கள் நாவலில் புலனின்பப் பிரியத்தில் நாட்டமுள்ள ஏதேச்சதிகாரத்துடன் செயல்படும் பியாதார் பாவ்லோவிச் என்பவர்தான் நாயகன். டிமிட்ரி, இவான், அல்யோஷா என்பவர்கள் அவரது மூன்று மகன்கள். இதுபோக பியோதார் பாவ்லோவிச்சுக்கு தெருவில் சுற்றிக் கொண்டிருக்கும் அநாதைப் பெண் வழியாக முறை தவறி ஸ்மெர்டியகோ என்ற பையன் பிறப்பான். ஸ்மெர்டியகோ பியோதார் வீட்டிலேயாதான் வளர்வான். மூன்று பிள்ளைகளில் இவான் பகுத்தறிவுவாதி. கடவுளின் இருப்பைப் பற்றி அதிகம் கேள்வி எழுப்புபவன். கடவுள் இல்லாத உலகில் எல்லா செயல்களும் நியாயப்படுத்தப்படும். அனுமதிக்கப்படும் என்று அடிக்கடி நாவலில் பேசி வருவான். இவானின் கருத்துக்களால் ஈர்க்கப்பட்ட ஸ்மெர்டியகோவ் தந்தையான பியோதார் பாவ்லோவிச்சை கொன்று விடுவான். தனது கொலைச் செயலுக்கு தான் மட்டும் காரணமல்ல இவானின் கருத்துக்களும்தான் என்று சொல்லி இவானுக்கும் கொலையில் சம்பந்தமுண்டு என்று வாதிடுவான். தன்னிடமிருப்பது தனது சுயமல்ல இவானின் சுயம்தான் என்பது ஸ்மெர்டியகோவின் வாதம். தமிழ்ப் படங்களில் காட்டப்பட்ட காதல் வட்டத்தை தாண்டி இந்த சுயம், பிறர் போன்ற விஷயங்கள் ஆழமான தளத்தில் இயங்குகின்றன என்பதை நினைவுபடுத்திக்கொள்ளவே கட்டுரையின் போக்கிலிருந்து சிறு விலகல்.பின்னொரு சமயத்தில் இதைக்குறித்து விரிவாகப் பார்ப்போம்.

குழந்தைப் பருவத்தில் ஏற்பட்ட கசப்பான நினைவுகள் போன்ற விஷயங்கள் பைத்தியத்திற்கு காரணமான விஷயங்கள் என்று நாம் குறிப்பிட்டு காட்டிய படங்கள் பேசுவதில்லை. ஆனால் சிகப்பு ரோஜாக்கள், அந்நியன் போன்ற தொடர்கொலைகளைச் செய்யும் சைக்கோ பாத் கதாபாத்திரங்களை இயக்கும் பின்னணிக் காரணங்களாக மோசமான குழந்தைப் பருவ நினைவுகள்தான் சொல்லப்படுகின்றன. சைக்கோ பாத் கதாபாத்திரங்களை கொண்ட தமிழ்ப்படங்கள் குறைவுதான். அதைக் கட்டுரை தொடரில் அடுத்துப் பார்ப்போம்.

டேவிட் லீனின் ரயான்ஸ் டாட்டரும் (1970) மண்வாசனை சினிமாவின் கமர்ஷியல் வடிவமும் - நான்காவது பாகம்

போன பாகத்தின் இறுதியில், ரவிக்கை அணியக்ககூடாது என்ற விதியின் சோகமான விளைவுகளை பற்றி பேசும் போது, ரவிக்கை அணிய முடியாததால், அந்த தொட்டியநாயக்கர் சமூகத்தை சேர்ந்த பெண்களின் கல்வி எவ்வாறு கத்தரிக்கப்படுகிறது என்றும், 'ரோசாப்பூ ரவிக்கைகாரி' அந்த சோகத்தை பற்றி எந்த கவலையையும் வெளிப்படுத்தவில்லை என்றும் சுட்டிக்காட்டப்பட்டது. அதன் அடிப்படை காரணம் என்னவென்றால், நவீன நாகரீகம் என்பது இந்த படத்தில், கதாநாயகி நந்தினியின் வருகைக்கும், அவளை போல் உடைகள் உடுத்த நினைக்கும் சில கிராமத்து பெண்களின் செயலுக்கும் சுருக்கப்பட்டு பெண் வேட்கையுடன் பிணைக்கப்படுகிறது. இறுதி கட்டத்தில் வரும் ஒரு காட்சியில் நந்தினியை போல் ஒரு பெண் ஜாக்கெட் அணிந்ததால், மாற்றான் மனைவி என்று தெரிந்திருந்தும், அவளை ஒருவன் கைபிடித்து இழுத்து விடுகிறான். அதை தவிர, ஆண்களை பொருத்தவரை நந்தினி மேல் அவர்களுக்கு ஏற்படும் இச்சைக்கு அது சுருக்கப்படுவதாலும், நவீனமும், நாகரீகமும் இந்த படத்தில் பொதுவாக பாலியல் வேட்கையின் வெளிப்பாடாக மாறிவிடுகிறது. கதாநாயகன் செம்பட்டை, ஊர் பெண்களுக்கு ரவிக்கை, உள்பாடி போன்றவற்றை வாங்கி விற்பனை செய்த குற்றத்திற்கும், ஒரு கங்காணியை போல் சேலத்தில் இருக்கும் வெள்ளைக்கல் தொழிற்சாலைக்கு ஆள் எடுப்பதாக அவன் கூறிய சேதியால், அதை நம்பி தங்கள் பெயர்களை அந்த வெள்ளைக்கார

துரையின் மானேஜர் மாணிக்கத்திடம் பதிவு செய்தவர்கள் பர்மாவுக்கு கடத்தப்பட்டதாலும், மாமியார்களாக இருக்கும் பெண்களின் வன் சொற்களாலும், ஆண்களாலும், ஊர் பஞ் சாயத்தாலும் அவன் தண்டிக்கப்படுகிறான். அப்பொழுது, அவன் மேல் மதிப்பும் மரியாதையும் வைத்திருக்கும் தேனாற்றங்கரை பண்ணையார் ஊர்பஞ்சாயத்திற்கு அந்த தொகையை கட்டி அந்த வெறிப்பிடித்த கும்பலிடமிருந்து அவனை காப்பாற்றுகிறார். அதை அவர் செய்யும் போது, நாகரீகம் வந்து கொண்டுதான் இருக்கும், ஊரை விட்டு வேறு வாய்ப்புகளை தேடி செல்பவர்கள் அப்படி சென்று கொண்டுதான் இருப்பார்கள் என்று கூறி, ஊரை கட்டுப்படுத்த நினைப்பவர்களால் உலகத்தை கட்டுப்படுத்த முடியாது என்ற ஒரு எச்சரிக்கையை அறிவித்துவிட்டு செம்பட்டையை அங்கிருந்து அழைத்து செல்வார். இப்படி அவர் சொல்வதற்கு முக்கியமான காரணம் என்னவென்றால், அவர் பெண்ணை மணமுடிக்க போகிற டவுன் மாப்பிளையின் வேண்டுகோளின் படி; அவள் ரவிக்கை, பாடி அணிவதற்கு, அவரும், அவருடைய மனைவியும் ஒத்துக் கொண்டதே. இருப்பினும் இவர் செய்கையால், நவீனத்தை வரவேற்காத பட்டிக்காட்டு ஜனங்கள் என்று அவர் கதாப்பாத்திரத்தின் வழியாக, அந்த ஊர் மக்கள் மீது ஒரு மதிப்பீடு சுமத்தப்பட்டாலும்; படத்தின் கதை உலகம், இறுதி கட்டத்தில் பாலியல் வேட்கையின் எல்லா காரணிகளையும் வெளியேற்றி, தனது கட்டுப்பாடுடைய முந்தைய நிலைக்கு திரும்பிவிடுகிறது.

திருமணத்திற்கு பிறகு, செம்பட்டைக்கும் நந்தினிக்கும் இருக்கும் உறவு கிட்டத்தட்ட மேடம் போவாரியில் சார்ல்ஸ்க்கும் அவன் மனைவி எம்மாவிற்கும் இருக்கும் உறவை போன்றது.

தினமும் தன் தலையில் கூடையை சுமந்து தனது இரண்டு எடுபிடிகளுடன் டவுனுக்கு சென்று ஊர்மக்களுக்கு தேவையான பொருட்களை வாங்கி வந்து விற்பது, கதாநாயகன் செம்பட்டையின் தொழில். இவன், 'ரயான்ஸ் டாட்டரில்' வரும் கிராமத்து முட்டாள் மைக்கலை போல கள்ளம் கபடமற்றவன். இதனால், அவனுக்காக படத்தில் உருவாக்கப்பட்ட அறிவு தடை இயல்பானதாக தோன்றுகிறது. மற்றும், இவன் இந்த குணத்தையுடைவனாக இருந்தால் தான், ஊர் பெண்களில் சிலர் அவனை ரவிக்கை, உள்பாடி போன்ற பொருட்களை வாங்கி வந்து தர சொல்லும் போது, அது எந்த விளைவை அந்த ஊரில் ஏற்படுத்தும் என்பதை சிந்திக்காமல் அவனால் அவ்வாறு செய்யமுடியும். இந்த குணத்தின் முக்கியமான மற்றொரு அங்கமாக, தன் மனைவியை அடக்கி ஆளக்கூடிய வலிமையற்றவனாக அவனுடய கதாபாத்திரம் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. முதலாவதாக, சிறு வயதில் தனது தூரத்து உறவான நந்தினியுடன் அவன் அம்மா, அப்பா விளையாட்டு விளையாடும் போது நந்தினி, அவள் அம்மாவாக இருக்கமுடியாது, அப்பாவாகத்தான் இருப்பேன் என்று கூற, அதை செம்பட்டை ஒத்துக்கொண்டு அவளுடன் விளையாடுகிறான். அவன் நந்தினியை திருமணம் செய்த பிறகு; இந்த குணம், ஊர்மக்களின் எதிர்ப்பார்ப்புகளுக்கும், தனது அன்னை ஆவுடையம்மாளின் எதிர்ப்பார்ப்புக்கும் ஏற்றவாறு தன் மனைவியை அடக்கி ஆள தெரியாதவன் என்ற ஒரு பொருளை பெறுகிறது. தன் பிள்ளை எப்படி இருக்க வேண்டும் என்ற தாய் வேட்கையுடன், அவனை பற்றி ஊர் எண்ண நினைக்கிறது என்பது பிணைந்திருப்பது ஒரு தற்செயலான நுட்பமில்லை. அந்த இரண்டு எதிர்ப்பார்ப்புகளும் குற்ற உணர்வை உருவாக்கும் இறந்த தந்தை குறியீடின் ஆவேச பிரதிநிதிகளாக இந்த படத்தில் இயங்குகின்றன. குறிப்பாக எப்பொழுதெல்லாம், இந்த படத்தில் காமம் வெளிப்படுகிறதோ அந்த தருணத்தில், ஒரு தாய் கையில் குச்சி ஏந்தியவாறு ஒழுக்கத்தை மீறும் தன் மகன் மாணிக்கத்தை தேடுவாள். முதன் முதலில் உடம்பற்ற அசரீரி குரலாகவே அவள் தோன்றுவாள், அதுவும் கதாநாயகனும், கதாநாயகியும் அவர்களது முதலிரவு ஊடலை துவங்கும் தருணத்தில். பிறகு எப்பொழுதெல்லாம் கதாநாயகி ஒழுக்கத்தை மீறுகிறாளோ, அல்லது எப்பொழுதெல்லாம் பாலியல் வேட்கையும் செயல்களும் வெளிப்படுகிறதோ, அப்பொழுதெல்லாம் அந்த குரல் ஒலிக்கும்.

அவன் நந்தினியை மணமுடித்து, அவள் அந்த ஊரில் காலெடுத்து வைக்கும் போது; ஊர் மக்களில் ஒருவன், அவள் டவுனில் ஒரு மாதிரி என்பதால் அவளை செம்பட்டைக்கு திருமணம் செய்துவைத்து விட்டார்கள் என்று சொல்வான். இப்படி அவள் மீது ஏற்கனவே ஒரு கருப்பு சாயம் பூசப்பட; அவளுடைய குணத்தை பற்றிய அறிவு பார்வையாளர்களுக்கு வெட்ட வெளிச்சமாக விளக்கப்படுகிறது. ஆனால், செம்பட்டை அதை அறியும் தருணம், அவன் கள்ளம் கபடமற்றவன் என்பதால் படத்தின் இறுதி கட்டம்வரை தள்ளிப் போடப்படுகிறது. ஏனென்றால், இந்த அறிவு தடையினால், மெலொடிராமடிக் மரபுக்கேற்றவாறு அந்த இடைவெளியில் ஒழுக்கத்தை மீறும் இன்பங்களை பார்வையாளர்களுக்காக கதையாடலில் உருவாக்கமுடிகிறது. திருமணத்திற்கு பிறகு, செம்பட்டைக்கும் நந்தினிக்கும் இருக்கும் உறவு கிட்டத்தட்ட மேடம் போவாரியில் சார்ல்ஸ்க்கும் அவன் மனைவி எம்மாவிற்கும் இருக்கும் உறவை போன்றது. சார்ல்ஸை போல் அவள் அழகிலும், அவள் அவனுக்கு அளிக்கக்கூடிய சுகத்திலும் மயங்கியவன், செம்பட்டை. அவனை போலவே இவனும் ஊரில் யார் என்ன சொன்னாலும் அவள் மேல் தளராத நம்பிக்கையுடையவன். நந்தினி, எம்மாவை போலவும், ரயான்ஸ் டாட்டரில் வரும் ரோஸியை போலவும் கொஞ்சம் படித்தவள் என்பதால், அவளுடைய கனவுலகத்தில், செம்பட்டைக்கு நிரந்தரமான இடமில்லை. மேடம் போவரியில் எம்மாவிற்கும், சார்ல்ஸின் அன்னைக்கும் அடிக்கடி ஏற்படும் சச்சரவுகள் போல செம்பட்டையின் அன்னை ஆவுடையம்மாளுக்கும், நந்தினிக்கும் அடிக்கடி சச்சரவுகள் வர, செம்பட்டை அவன் அன்னை, அவனது மற்ற குடும்பத்தினரான அண்ணன் சடையன், அண்ணி மற்றும் அவனுக்கு பிரியமான அவர்களின் சிறிய மகளிடமிருந்தும் பிரிய வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் ஏற்படுகிறது. மேடம் போவாரியில், மனைவியின் பக்கம் சார்ல்ஸ் அதிகமாக

சாய்கிறான் என்று தெரிந்ததுமே அவனுடைய தாய் அவர்கள் வீட்டிற்கு வருவதை நிறுத்திவிடுவாள். இந்த கதையில், ஒரு கட்டத்தில் நந்தினி கோபித்துக் கொண்டு தன் ஊருக்கு சென்று விடுவாள். அந்த தருணத்தில் அவளுடைய தந்தை தனிக்குடித்தனம் போனால் மட்டுமே இந்த பிரச்சனைக்கு ஒரு தீர்வு கிடைக்கும் என்று செம்பட்டையை எச்சரிக்கிறார். சில நாட்கள் கழித்து, இந்த பிரிவினால் ஏக்கமடைந்த செம்பட்டை அவன் அண்ணனுடன் டவுனுக்கு சென்று அவளை தன் வீட்டிற்கு திருப்பி அழைத்து வர போகிறான். அங்கு அவர்களை வழியனுப்பி வைக்கும் நந்தினியின் தந்தை, அவளுக்கு ஒரு கிராமஃபோன் பெட்டியையும் சில இசை தட்டுகளையும் வாங்கி தருகிறார். அந்த சமயம், செம்பட்டை தான் வாங்க வேண்டிய பொருட்களை வாங்கிக்கொண்டு ஊருக்கு திரும்புவதாக சொல்லி, நந்தினியை அண்ணன் சடையனுடன் ஊருக்கு அனுப்புகிறான். ஊருக்குள்ளே அந்த கிராமஃபோன் பெட்டியுடன் அவள் வந்ததுமே கூட்டம் கூடிவிட; வீட்டை அடைந்தவள் அந்த பெட்டியை இயக்கி அதில் ஒரு இசைத்தட்டை பொருத்துகிறாள். அந்த கூட்டத்தை பார்த்து வெறுபடைந்த ஆவுடையம்மாள், நந்தினியிடம் "இதென்ன குடியிருக்கிற வீடா இல்ல தேவிடியா வீடா" என்று கேட்க, அவள் "எனக்கு தெரியாது இது உன் வீடுதானான்னு நீயே சொல்லு" என்ற எதிர்கேள்வியை எழுப்புகிறாள். இதனால், கோபமடைந்த ஆவுடையம்மாள் நந்தினியின் தொடையில் சூடு வைத்து விடுகிறாள். இரவு வீட்டிற்கு திரும்பிய செம்பட்டை நந்தினியை காணவில்லை என்றதும் பதறிப்போய் அவளை தேட செல்கிறான். வழியில் படத்தில் வரும் அசரீரி குரலுக்கு சொந்தகாரியான பக்கத்துவீட்டு தாய், சிறுவன் மாணிக்கத்தை குச்சியால் அடித்து இழுத்துக்கொண்டு வருகிறாள். அவர்களிடம், நந்தினியை பற்றி செம்பட்டை கேட்க, வைக்கோல்போரின் அருகே அவளை பார்ததாக அவன் அழுதுக்கொண்டே சொல்கிறான். அங்கு செம்பட்டை நந்தினியை சந்தித்து விபரமறிந்ததும், தன்னுடய தாயுடன் அவன் மல்லுக்கட்ட, அடுத்த நாள் அவன் நந்தினியுடன் தனிக்குடித்தனம் அமைப்பதற்கு ஏற்றவாறு, ஊர் பெரியவர்கள் ஒன்று கூடி சொத்துக்களை அண்ணனுக்கும் தம்பிக்கும் சரிபாதியாக பிரித்து, பெற்ற கடனுக்கு தாய்க்கு அவர்கள் இருவரும் என்ன பொருள் உதவி செய்ய வேண்டும் என்பதையும் கூறிவிடுகின்றனர். இந்த முடிவை கண்கலங்கியவாறு ஏற்றுக்கொள்ளும் அவனது தாய், "இந்த கெழவியோட அருமை ஒனக்கு ஒரு நாள் ஒரைக்கும்லே" என்று சொல்கிறாள்.

குறியீடு தந்தையின் பிரதிநிதியான அவளுடைய அதிகாரம் அவ்வாறு பல் பிடுங்கப்பட்டவுடன், ஒழுக்கத்தை மீறும் பாலியல் வேட்கைக்கான வாய்ப்புகள் கதை உலகத்தில் அதிகரிக்கின்றன.

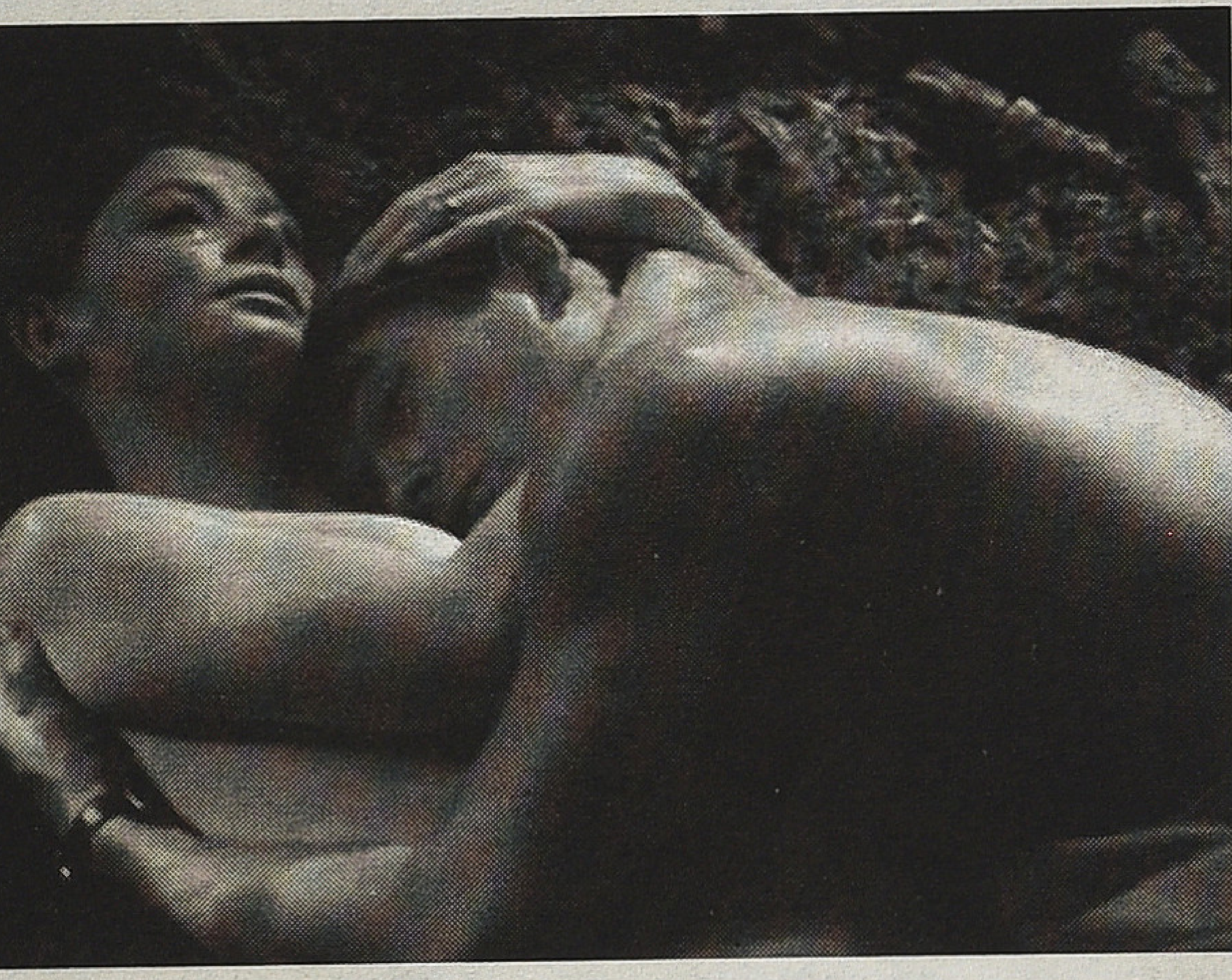
குறியீடு தந்தையின் பிரதிநிதியான அவளுடைய அதிகாரம் அவ்வாறு பல் பிடுங்கப்பட்டவுடன், ஒழுக்கத்தை மீறும் பாலியல் வேட்கைக்கான வாய்ப்புகள் கதை உலகத்தில் அதிகரிக்கின்றன. அவனுக்காக ஒதுக்கப்பட்ட இடத்தில் புதிய வீட்டை அமைத்து நந்தினியுடன் அவன் குடிபுகும் நாளன்று சடங்குகள் முடிந்தவுடன், ஊர் பெரியவர்களுக்கு அவன் விருந்தளிக்கிறான். அதில் பங்கேற்க அவனுடய தாயையும், அண்ணனையும் அவன் வலிய சென்று அழைத்தாலும் அவர்கள் வர மறுத்துவிடுகின்றனர். பிறகு அங்கு வேட்டைக்கார உடையில், மாணிக்கம் புதிய விருந்தினராக வர, அவனை சேலத்தில் வெள்ளைக்கல் தொழிற்சாலை நடத்தும் ஆங்கில துரையின் மானேஜர் என்று செம்பட்டைக்கும், நந்தினிக்கும் அவள் தந்தை அறிமுகம் செய்துவைக்கிறார். அவனுடய நடை, உடை, மற்றும் அவன் அவ்வப்போது ஆங்கில சொற்களை உதிர்ப்பதும், அவன் உணவு உட்கொள்ளும் விதமும் நந்தினியை கவர; செம்பட்டையின் செயல் ஒவ்வொன்றும் அவளுக்கு அருவருப்பை தருகிறது. அதே சமயம், எம்மா போவரியில் வரும் ருடால்ஃபை ஒத்திருக்கும் மாணிக்கத்திற்கு அவளை எளிதில் வசியப்படுத்தி விட முடியும் என்று தோன்றுகிறது. இவனுக்கும், ரயான்ஸ் டாட்டரில் வரும் டோரியனை இருப்பதை போல் உளவியல் பிரச்சனைகள் எதுவும் கிடையாது என்பதால் அவனை ஒரு திருட்டு பூனையாக கட்டமைப்பது கதைக்கு சுலபமாகிவிடுகிறது. மற்றும், தன் அன்னையின் கட்டுப்பாடை மீறும் சிறுவன் மாணிக்கத்தின் பெயரும் இவனுடய பெயரும் ஒன்றோடு ஒன்று ஒத்திருப்பதும் தற்செயலாக உருவாக்கப்பட்ட ஒரு நுட்பம் அல்ல.

சில நாட்கள் கழித்து, அந்த ஊரில் அந்த வெள்ளைக்கார துரையுடன் கூடாரம் அடித்து தங்கிய மாணிக்கம், செம்பட்டையையும், நந்தினியையும் அவருக்கு அறிமுகம் செய்து வைத்து, அவருடய வெள்ளைக்கல் தொழிற்சாலைக்கு ஆள் திரட்ட அங்கு அவர்கள் தங்கியிருப்பதாக அவர்களிடம் கூறுகிறான். அந்த ஆள் திரட்டலுக்கு கங்கானியாக செம்பட்டை வேலை செய்தால் அவனுக்கு கிடைக்கும் கமிஷன் மூலம் பணம் நிறைய சம்பாதிக்கலாம் என்று மாணிக்கம் சொல்கிறான். அதற்கு செம்பட்டை, தனக்கு தெரிந்த தொழிலை அவனால் விடமுடியாது என்றாலும், அக்கம்பக்கத்தில் இருக்கும் ஊர்களில் பொருள் விற்க போகும் போது தொழிற்சாலைக்கு ஆள் எடுக்கும் தகவலை பலருக்கு அவனால் சொல்லமுடியும் என்று கூறுகிறான். உடனே அந்த வெள்ளைக்கார துரை மாணிக்கத்திடம், அப்படி செம்பட்டை அனுப்பி வைக்கும் ஆட்களிடம் வெத்து பேப்பரில் ஒப்பந்தம் பதிவு செய்துக்கொண்டால், அவர்களை பர்மாவிற்கு எளிதாக கப்பலேற்றிவிட முடியும் என்று ஆங்கிலத்தில் கூறுகிறான். இதற்கு பிறகு அவர் அந்த ஊரை விட்டு சென்று விட, ஆட்கள் எடுப்பதற்காக, மாணிக்கம் அந்த கூடாரத்தில் தங்கி தன் வேலையை செய்து வருகிறான். செம்பட்டை அனுப்பி வைக்கும் ஆட்களை தனியாக அவன் கணக்கெடுப்பதால், அதற்கான கமிஷனும் செம்பட்டைக்கு சேருகிறது. பிறகு, எதாவது ஒரு காரணத்திற்காக செம்பட்டை இல்லாத தருணத்தில் நந்தினியை மாணிக்கம் தேடி வருவது ஒரு வழக்கமாக மாறுகிறது. ஒருமுறை, ஊர் திருவிழாவிற்கு செம்பட்டையையும், நந்தினியையும் அவள் தந்தை அழைத்தாக சொல்ல அவர்கள் வீட்டுக்கு வருகிறான். இந்த சேதியை வீட்டுக்கு திரும்பிய செம்பட்டையிடம்

அவள் சொல்ல, அவனுக்கு வேலை அதிகம் இருப்பதால், மாணிக்கத்துடன் அவன் ஜீப்பில் அந்த விழாவிற்கு செல்லும் படி அவன் கூறுகிறான். ஆனால் மாணிக்கம், ஜீப்பை துரை எடுத்துக்கொண்டு போய்விட்டதாக சொல்லி, அவளை மோட்டர்சைக்கிளில் அழைத்து செல்கிறான். இது 'ரயான்ஸ் டாட்டரில்' ரோஸியும், டோரியனும் முதன் முதலில் குதிரை சவாரிக்கு செல்லும் காட்சியை தழுவி எடுக்கப்பட்ட ஒன்று. மோட்டர்சைக்கிளில் செல்லும் போது, 'இஃப் யு டோண்ட் மையின்ட்' என்று அடிக்கடி சொல்லியபடி அவளுடன் மாணிக்கம் நெருங்கிவிட, பிறகு அழகான இடம் ஒன்றை அந்த மலைத்தொடரில் அவளுக்கு காண்பிப்பதற்காக வண்டியை நிறுத்துகிறான். இந்த வாய்ப்பினால், அவர்கள் இருவரும் நெருங்கி உடல் உறவில் ஈடுபட, அவர்களுடைய கள்ளக்காதல் அதிலிருந்து வளர்கிறது. தினமும் டவுனுக்கு பொருள் வாங்கப் போகும் செம்பட்டைக்கு நேரம் அதிமாகிவிட்டால் வண்டிச்சோலை கிராமத்து வரும் வழியிலுள்ள தேனாற்றங்கரையில் இருக்கும் பண்ணையார் வீட்டில் இரவை கழிப்பது வழக்கம் என்பதால், அதுவும் இந்த காதலர்களுக்கு வசதியாக அமைந்து விடுகிறது.

கதாநாயகனுக்கு, நேர் எதிராக வீரியமுக்க ஆணாக இந்த கதையில் தோன்றுபவன் திருச்செங்கோடன். ஒரு காட்சியில் அவனுடைய மனைவி, நந்தினியை போல் அவளுக்கு ரவிக்கை, உள்பாடி வேண்டும் என்று கேட்க, மரத்திலிருந்து அவன் இறக்கிக்கொண்டிருந்த கள்ளை கீழே இறக்கி வைத்த மற்றொரு பானையின் மீது அவன் போட்டுடைக்க; அந்த பானைகளிலிருந்த கள் அவளுடைய முகத்தில் தெரித்து அவளை அசிங்கப்படுத்திவிடுகிறது. ஒருமுறை, அவன் செம்பட்டையின் எடுபிடிகளிடம், நந்தியினை மாணிக்கத்துடன் சம்பந்தப்படுத்தி, அவள் முந்தானையில் மண் விழுந்துவிட்டதாக கூறுவான். இந்த சேதியை செம்பட்டை அறிந்தவுடன், அவன் திருச்செங்கோடானை மல்லுக்கு இழுக்க; இருவரும் ஆவேசத்துடன் ஒருவரை ஒருவர் மண்ணில் புரட்டி எடுக்கின்றனர். தக்கசமயத்தில், ஊர் பயில்வான் அந்த சண்டையை நிறுத்தி திருச்செங்கோடானை எச்சரித்து அங்கிருந்து அனுப்பிவிடுகிறார். அன்று இரவு, தேனாற்றங்கரை பண்ணையார் வீட்டில் தங்கும் போது, அவர் மகனின் வேண்டுகோளுக்கிணங்கி, செம்பட்டை செங்கோடனின் சொற்கள் ஏற்படுத்திய மனவேதனையில் அந்த 'உச்சி வகுடெடுத்து பிச்சிப்பூ வைச்சகிளி' என்ற பாட்டை பாடுவான். அந்த பாட்டில் வரும் சொற்களும், காட்சிகளும், இவன் நந்தினி மேல் எப்படி ஒரு அசைக்கமுடியாத நம்பிக்கை வைத்திருக்கிறான் என்றும்; கனவுலகில் மிதக்கும் பாலியல் வேட்கை பேய் பிடித்த அவள் எப்படி ஹிஸ்டிரியா வந்து தலைவிரி கோலத்துடன் ஆடுகிறாள் என்பதையும் ஒன்றுக்கு ஒன்றுக்கு ஒப்பிடும் வகையில் தொகுக்கப்பட்டிருக்கும்.

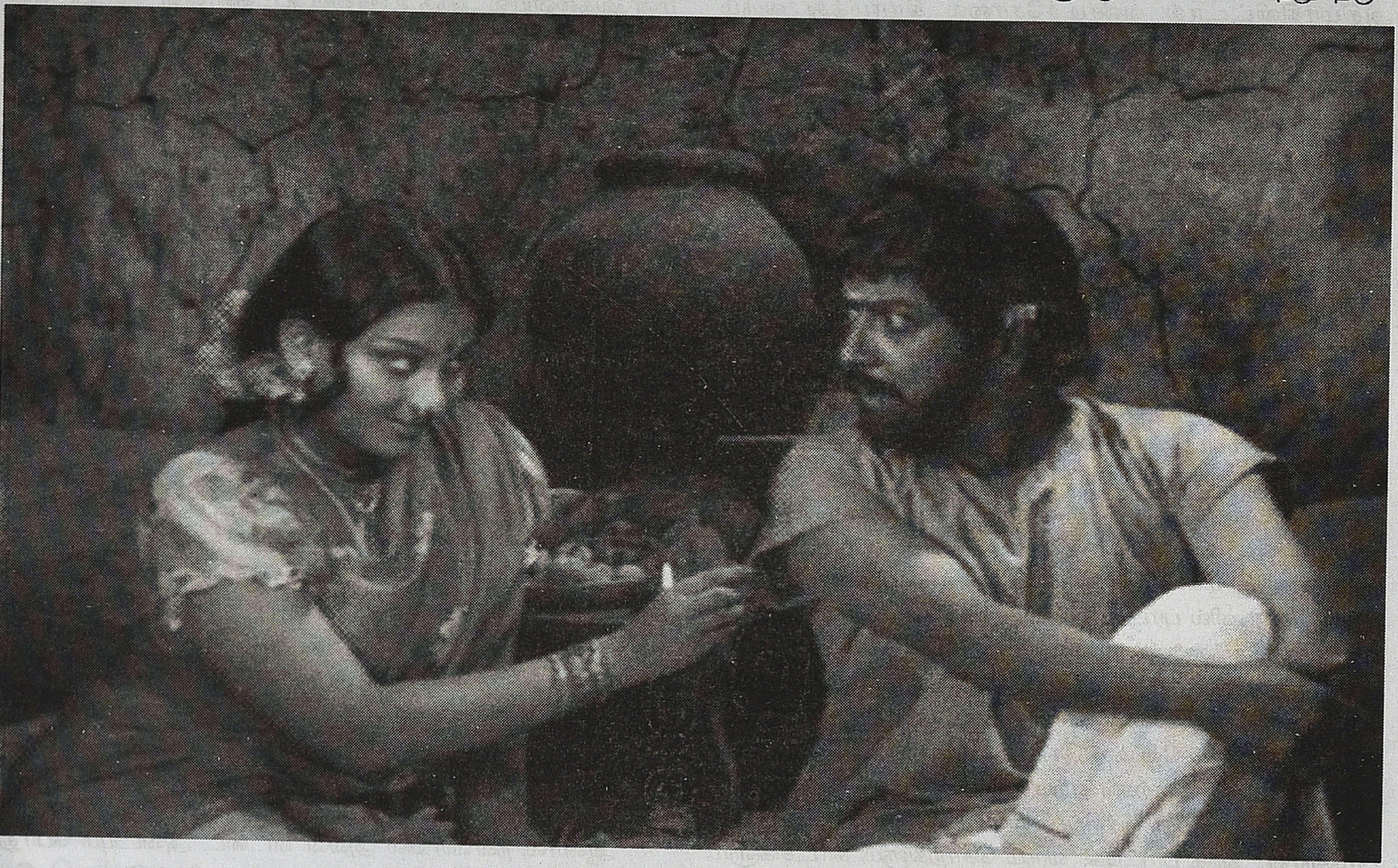
நாளடைவில் பண்ணையார் மகளின் திருமணம் நெருங்க, அங்கேயே இரண்டு நாட்கள் தங்கி வேலைகளை கவனிக்க வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் செம்பட்டைக்கு ஏற்படுகிறது. திருமணம் நடப்பதற்கு முந்தைய நாளன்று, ஊரில் ரவிக்கை அணிந்த ஒரு பெண்ணை மாற்றான் மனைவி என்று தெரிந்தும் ஒருவன் கைப்பிடித்து இழுத்துவிட, அன்றிரவு ஊர் பஞ்சாயத்து கூடுகிறது. அதில் பெண்கள் ஊருக்குள் செம்பட்டை விற்கும் பொருள்களால் எந்த விபரீத விளைவுகள் ஏற்படுகின்றன என்று புகார் கூற; அவனுடைய கங்காணிதனத்தால் தொழிற்சாலைக்கு வேலைக்கு சென்றவர்கள் எப்படி பர்மாவுக்கு கடத்தப்பட்டார்கள் என்று ஆண்கள் அவன் மீது குறை கூறுகின்றனர். இந்த சமயத்தில், பண்ணையார் வீட்டில் சாப்பிட போன செம்பட்டையை, பஞ்சாயத்தார் அழைப்பதாக ஒருவன் வந்து கூற, உணவை அப்படியே விட்டு அவனுடன் செம்பட்டை அங்கு போகிறான். அங்கே ஒரு புறம் பெண்கள் அவனை ஏச, ஆண்கள் அவனை அடித்து உதைத்துவிடுகின்றனர். இது போதாது என்று பஞ்சாயத்து அவனுக்கு ஒரு பெரிய தொகையை அபராதமாக செலுத்த கட்டளையிட்டு அவனை தண்டிக்கிறது. தக்கச்சமயத்தில், பண்ணையார் வந்து அந்த தொகையை செலுத்தி அவனை அந்த மக்களிடமிருந்து காப்பாற்றி அழைத்து செல்கிறார். இப்படி அவருடைய வீட்டிற்கு திரும்பியவனுக்கு அவர்கள் மறுபடியும் உணவு பரிமாறி சாப்பிட சொல்ல, அவர்கள் எவ்வளவு வற்புறுத்தியும் மனவேதனையில் அந்த உணவை உட்கொள்ள செம்பட்டை மறுத்து விடுகிறான். விடிந்தால் எல்லாம் சரியாகிவிடும் என்று அவனை படுக்க சொல்லிவிட்டு பண்ணையாரும் அவர் குடும்பத்தினரும் உள்ளே சென்றுவிட; நந்தினியிடம் ஆறுதல் தேடி அவர்களிடமிருந்து விடை பெறாமலேயே தனது கூடையை எடுத்துக் கொண்டு செம்பட்டை வீட்டுக்கு போகிறான்.



ஆனால், நள்ளிரவில் அவன் வீட்டை அடையும் போது, உள்ளே இருவர் பேசிக்கொள்ளும் சத்தம் கேட்கிறது. உடனே ஜன்னலருகே சென்று தீக்குச்சியை கிழித்து அவன் பார்க்க, அந்த வெளிச்சத்தில் மாணிக்கமும் நந்தினியும் உடலுறவில் ஈடுப்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் அதிர்ச்சியான காட்சி அவன் கண்களுக்கு தெரிந்து விடுகிறது. அவர்களும், அவனை பார்த்துவிட, வேகமாக தனது உடைகளை அணிந்துக்கொண்டு மாணிக்கம் அங்கிருந்து ஓடிவிடுகிறான். வீட்டிற்குள் செல்ல விரும்பாத செம்பட்டை நீரில் மூழ்கி தற்கொலை செய்துக்கொள்கிறான். அவன் சென்ற பிறகு, நந்தினிக்கு கூறையின் மேல் தொங்கும் கயிறு அவள் கண்களுக்கு பட, அது ஒரு தூக்கு கயிறின் வடிவத்தை பெறுகிறது. இப்படி செம்பட்டையின் கண்களுக்கு நந்தினிக்கும், மாணிக்கத்திற்கும் இருக்கும் உறவு வெட்ட வெளிச்சமாகும் இந்த காட்சியை போல் ஒரு காட்சி, 'ரயான்ஸ் டாட்டரிலும்' இருந்தாலும், அது அந்த படத்தில் அரங்கமைக்கப்படும் விதம் வேறு.

அதில் ரோஸிக்கும் டோரியனுக்கு கள்ளத்தொடர்பிருக்கிறது என்பதற்கான தடயங்கள் பல சார்ல்ஸ்க்கு ஏற்கனவே கிடைத்துவிட்ட பிறகு; ஒரு நாள் இரவு, அவன் உறங்கும் போது வீட்டிற்கு வெளியே சென்று அந்த மலை மேட்டின் மீது டோரியனை ரோஸி சந்திக்க, அவர்கள் இருவரும் ஒருவரை ஒருவர் தழுவி முத்தமிட்டு கொள்வதை வீட்டிற்குள் இருக்கும் சார்லஸ் ஜன்னல் வழியாக பார்க்க நேரிடுகிறது. அச்சமயம், அவன் மௌனமாக சிந்தனையில் மூழ்குவதை காமிரா ஜன்னலுக்கு வெளியே இருந்து நமக்கு காட்ட, அவன் முகத்தில் விருப்பு வெறுப்பில்லை, ஆனால் ஏமாற்றம் தான் இருக்கிறது என்பது தெளிவாக தெரிகிறது. மாறாக இந்தப் படத்தில், செம்பட்டை வெளியே இருந்து ஜன்னல் வழியாக உள்ளே நடப்பதை பார்க்க, அவனுக்கு ஏற்படும் பாதிப்பை உள்ளே இருந்து ஜன்னல் வழியாக நந்தினியின் பார்வை இருக்கும் இடத்திலிருந்து காமிரா பதிவு செய்கிறது. அப்படி காட்சி தரும் அவனுடைய க்ளோஸப் பிம்பத்தில், லக்கான் ஒரு இடத்தில் சுட்டிக்காட்டுவது போல், அவன் பார்வையில் அவள் அழிவு தெளிவாக எழுதப்பட்டிருக்கிறது. ஏனென்றால் அந்த பார்வையினால் செம்பட்டை அவளை சுட்டு காயடித்து விடுகிறான். பிறகு அவளை வேறு எந்த விதத்திலும் தண்டிக்காமல், அவன் தற்கொலை செய்துக் கொள்ளவதால், மானஸ்தன் என்ற பெயருடன் அவன் இறக்கிறான். இதனால், அவனுடைய சாவை கண்டு அவன் அன்னை உள்பட அந்த ஊரே புலம்புகிறது. நந்தினியின் இறப்புக்கு அந்த விதமான தகுதி எதுவும் கிடையாது என்பதே அவளுக்கு அளிக்கப்படும் மற்றொரு தண்டனை. ஆனால், அவளுடைய மரணத்துடன், பாலியல் அம்சங்கள் எல்லாம் அந்த ஊரிலிருந்து விரட்டப்பட அந்த ஊர் தன் முந்தைய கட்டுப்பாடுடைய நிலைக்கு திரும்ப, குறியீடு தந்தையின் அதிகாரம் இந்த இரணகளத்தில் மீட்டெடுக்கப்படுகிறது.

மகேந்திரன் உருவாக்கிய 'பூட்டாத பூட்டுகள்' என்ற படமும் 'ரயான்ஸ் டாட்டரிலிருந்து' பல நுட்பங்களை இரவல் வாங்குகிறது. கதாநாயகன் உப்பிலி ஒரு சிறிய சிற்றுண்டி கடையை கதை உலகத்தில் வரும் ஊரில் நடத்தி வருகிறான். அவனுக்கு கன்னியம்மாள் போல் அழகான மனைவி இருந்தாலும், தனது ஆண்மையான தோற்றத்தில் இருக்கும் கவர்ச்சியினால் மற்ற பெண்களின் கவனத்தை அவனால் ஈர்க்கமுடிகிறது. ஆனால், உப்பிலிக்கும் கன்னியம்மாளுக்கும் பிள்ளை பெரும் வசதி கிடையாது. அவனால், உடலுறவு கொள்ள முடியும் என்றாலும், அவளை திருப்திபடுத்தும் வகையில் அவனால் அதில் ஈடுப்பட முடிவதில்லை. மற்றும், அவளுக்கு பிள்ளை பெற்று தரும்



அருகதையற்றவன் அவன். இந்த குறைபாடை நீக்க அவன் நாட்டு வைத்தியம் உள்பட பல முயற்சிகளை எடுக்க; தனக்கு பிள்ளை வேண்டும் என்பதற்காக, கன்னியம்மாள் பல கடுமையான விரதங்களை கடைப்பிடிப்பாள். இந்த சூழலில், தியாகராஜன் அந்த ஊருக்கு புதிய காட்டிலாக்கா அதிகாரியாக வருகிறான். எம்மா போவரியில் வரும் ருடால்ஃபை ஒத்திருக்கும் இவனுக்கும், 'ரயான்ஸ் டாட்டரில்' வரும் டோரியனுக்கு இருப்பது போல் எந்த உளவியல் பிரச்சனைகளும் கிடையாது. ஏனென்றால், அப்படி அந்த பிரச்சனைகள் அவனுக்கு இல்லாமல் இருந்தால் தான் 'ரோசாப்பூ ரவிக்கைகாரியில்' வரும் மாணிக்கத்தை போல் அவனுக்கு கருப்பு சாயம் பூசி அவனை கீழே இறக்குவது சுலபமாகும். கன்னியம்மாவை அவன் பார்த்ததும் அவளை வசியப்படுத்திவிட முடியும் என்று அவனுக்கு தோன்ற பல

முறை அவளுடன் உறவுக்கொள்ள முயல்கிறான். இறுதியில் அவள் அதற்கு தன் ஒப்புதலை அளித்து அவனுடன் கூடிவிட; அவர்களுடைய கள்ளக்காதல் வளர்கிறது. இந்த விஷயம் நாளைடைவில், உப்பிலிக்கு தெரிந்து விட, அவன் அதை பற்றி அவளிடம் கேட்க, முதலில் அவள் மௌனமாக இருக்கிறாள். ஆனால், அவளை அவன் மிரட்டியதும் கொதிப்படைந்தவள், தன் சேலையை கழட்டி எரிந்தபடி அவனால் அவள் எந்த சுகம் அடைந்தாள் என்று கேட்க, அவள் மீது கையை ஓங்கியவன் அவளை அடிக்காமல் விட்டுவிடுகிறான். இதற்கு பிறகு அவனுடன் வசிக்கமுடியாது என்ற முடிவுக்கு வந்த கன்னியம்மா, நள்ளிரவில் தியாகராஜன் வீட்டிற்கு செல்கிறாள். அங்கு அவளை ஏற்று கொள்ள அவனும் அவனுடய குடும்பத்தினரும் மறுக்க, அவள் அந்த ஊரை விட்டு ஓடி விடுகிறாள். இதனால், அந்த கள்ளகாதல் தொடர்பு ஊர் முழுவதும் தெரிந்து விட, அவள் திரும்பினால் மறுபடியும் அவளை சேர்த்துக் கொள்ளக் கூடாது என்ற நிபந்தனையை அந்த ஊர் பெரியவர்கள் உப்பிலியின் மீது விதித்துவிடுகின்றனர். இப்படி மானத்தை இழந்தவனுடய செல்வாக்கை அந்த ஊர்மக்களின் கேலி சொற்களும், கிசுகிசுப்புகளும் அழித்துவிட; அவனது வியாபாரமும் மந்தமடைந்து விடுகிறது. இந்த துயரங்களை அவன் அனுபவித்தாலும் ‘ரோசாப்பூ ரவிக்கைகாரியில்’ வருவதற்கு மாறாக, அவளுக்கும் தியாகராஜனுக்கும் இருக்கும் உறவு அவனுக்கு தெரிந்து விட்டாலும்; அவள் இல்லாமல் அவனால் இருக்க முடியவில்லை என்பதால் அவனுக்கு அவள் மேல் பாலியல் வேட்கையை மீறிய பாசமிருப்பதாக அவனுடய குணங்கள் கட்டமைக்கப்படுகின்றன. சில காலத்திற்கு பிறகு, அவள் வேரொரு ஊரில் ஒரு செங்கல் சூலையில் வேலை செய்வதை அறிந்தவன், அவளை ஊரின் நிபந்தனையை மீறி விட்டுக்கு அழைத்து வருகிறான். ஆனால், தங்கள் உறவை பிரித்துகொள்வதே இருவருக்கும் நல்லது என்று அவனிடம் அவள் திட்டவட்டமாக கூறிவிடுகிறாள். இந்த பிரச்சனையில் குறுக்கிடும் தியாகராஜன், அவள் உப்பிலியுடன் வாழ்வதே அவளுக்கு நல்லது என்று புத்திமதி சொல்ல; இதனால் அவளுக்கு பயங்கர கோபம் வர, தனது ஆவேசம் அடங்கும் வரை அவனை துடைப்பத்தால் அடித்து சாணியை வாரி அவன் மீது கொட்டிவிடுகிறாள். இதனால், கன்னியம்மாவை மறுபடியும் உப்பிலி வீட்டில் சேர்த்துக்கொண்டது ஊருக்கு தெரிந்து விட, அவனை கண்டனம் செய்து; அவளை ஊரை விட்டு விரட்டும் படி ஊர் பஞ்சாயத்து அவனுக்கும் மறுபடியும் கட்டளையிடுகிறது. முதலில் அதை எதிர்த்தவன், பிறகு வேறு வழியின்றி அந்த ஊர்கட்டுப்பாட்டுக்கு இணங்கி அவளை அந்த ஊரை விட்டு போகும் படி கூற வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் ஏற்படுகிறது. ஆனால், அவனும் அந்த ஊரில் அதற்கு மேல் வாழ்வது பயனில்லை என்பதை நன்கு உணர்ந்தவன், அவள் பின்னே சென்று தன்னையும் அவளுடன் அழைத்து சொல்லும் படி கூற; இருவரும் அந்த ஊரை விட்டு வெளியேறுவது, ரயான்ஸ் டாட்டரில், சார்ல்ஸூம், ரோஸியும் ஒன்றாக ஊரைவிட்டு வெளியே போவதை ஒத்திருக்கிறது.

இந்த படத்தில் தன் கணவனிடம் கிடைக்காத திருப்தியும், வாழ்க்கையும் அவளுக்கு தியாகராஜனிடம் அமையும் என்று எண்ணி அவனுடன் கன்னியம்மா கூடும் போது; அந்த ஊரின் தார்மீக ஒழுக்க விதிகள் தனது திடத்தை இழக்கின்றன. வழக்கமான ஒரு பெண், இரு ஆண்கள் முக்கோண காதல் கதையில் வருவதை போல், பெண்ணின் வேட்கைக்கு காரணமாக இருந்த அந்த மற்றொரு ஆண், தனது தகுதியை அவள் பார்வையிலும், பார்வையாளர்களின் பார்வையிலும் இழப்பது ஒரு மரபு என்று ஏற்கனவே எழுதப்பட்ட பாகங்களில் சுட்டிக்காட்டப்பட்டது. இந்த படத்தில், தியாகராஜனின் குணம், மாற்றான் மனைவியுடன் உறவு கொள்ள நினக்கும் அவனுடய முயற்சிகளில் பார்வையாளர்களுக்கு ஏற்கனவே தெரிந்து விட; அவனுடய உண்மையான சுபாவத்தை அவள் அறியும் கட்டம் தள்ளிப்போடப்படுகிறது. அவளுக்கு அவனை பற்றி ஏற்படும் இந்த அறிவு தடையினால், ஒழுக்கத்தை மீறும் இன்பங்களை இந்த படத்தில் அந்த இடைவெளியில் உருவாக்க முடிகிறது. ஆனால், அவளை தன் இஷ்டத்திற்கு பயன்படுத்தியவன்; ஒரு கட்டத்தில் அவனை நம்பி அவள் தன் வீட்டை விட்டு அவனிடம் அடைக்கலம் புகுந்த போது, அவன் அவளை ஏற்க மறுத்ததும்; பிறகு, வெகு நாட்கள் கழித்து ஊருக்கு திரும்பியவளை அவள் கணவனுடன் வாழ்வது தான் சரி என்று அவன் புத்திமதி கூறுவதும் அவனுடய சுயநலத்தை அவளுக்கு வெளிச்சம் போட்டு காட்டிவிட அவனை அவள் வெறிக்கொண்டு தாக்கிவிடுகிறாள். இந்த ஆவேச செயலினால், அவனை விட எல்லாவிதத்திலும் சிறந்தவனான உப்பிலியுடன் அவள் ஒன்று சேர்ந்து வாழ வாய்ப்பிருக்கிறது என்ற நிலை இந்த கதையில் உருவாக; இருவரும் ஒன்றாக ஊரைவிட்டு வெளியேற முடிகிறது. அதாவது, ‘ரயான்ஸ் டாட்டரில்’ வரும் சார்ல்ஸை போல் அவளுடய கள்ளக்காதல் உறவை பற்றி அவன் அறிந்திருந்தாலும், அதை மன்னிக்கும் நிலைக்கு அவன் வருகிறான். குறிப்பாக அந்த படத்தில், ஊர் மக்கள் ரோஸியை தாக்கும் போது அவளை காப்பாற்ற அவன் செய்யும் முயற்சியை போல், ஊர் கட்டளைக்கு உடனே இணங்காமல் உப்பிலி இருப்பது அமைகின்றது. அதாவது, இவன் சார்ல்ஸை போல ‘ஆண்மையற்றவனாக’ இருந்தாலும், அவனை போல் இவனும் ஒரு நல்ல மனிதன் என்ற மதிப்பீடுடன் கதை நிறைவடைகிறது. மற்றும், இறுதி கட்டத்தில் அவளை பின் தொடர்ந்து செல்லாமல், அவன் ஊருக்குள்ளேயே இருந்துவிட்டால், இவனும் செம்பட்டையை போல் தற்கொலை செய்துக்கொள்வதை தவிர வேறு வழியெதுவுமில்லை. ஆக மொத்தம், இறுதிகட்டத்தில் கன்னியம்மாவிற்கு தியாகராஜன் மீது உருவாகும் வெறித்தனமான கோபமும், ஊர் அவள் மேல் விதிக்கும் தண்டனையும் பெரிய பிறிதின் அல்லது

இறுதிகட்டத்தில் கன்னியம்மாவிற்கு தியாகராஜன் மீது உருவாகும் வெறித்தனமான கோபமும், ஊர் அவள் மேல் விதிக்கும் தண்டனையும் பெரிய பிறிதின் அல்லது குறியீட்டு தந்தையின் பிரதிநிதிகளாக செயல்பட, அந்த ஊரிலிருந்த எல்லா பாலியல் அம்சங்களும் ஒடுக்கப்பட்டு; அந்த உலகத்தின் தார்மீக நிலை அந்த கட்டத்தில் மீட்டெடுக்கப்படுகிறது.

குறியீட்டு தந்தையின் பிரதிநிதிகளாக செயல்பட, அந்த ஊரிலிருந்த எல்லா பாலியல் அம்சங்களும் ஒடுக்கப்பட்டு; அந்த உலகத்தின் தார்மீக நிலை அந்த கட்டத்தில் மீட்டெடுக்கப்படுகிறது.

இருப்பினும், உப்பிலியுடன் அவள் ஊரை விட்டு செல்வது தமிழ் சினிமாவிற்கு முற்றிலும் மாற்றமுள்ள முடிவாக கருதி பல விமர்சனங்கள் இந்த படத்தை பாராட்டியுள்ளன. ஆனால், இந்த படத்தின் தலைப்பை ஆய்வுக்கு உட்படுத்தும் போது அந்த மேல்பூசலின் உள்கருத்து வெளிப்படுகிறது. அதாவது, "பூட்டாத பூட்டுகள்" என்ற சொற்தொடருக்கு; ஒன்றுக்கு ஒன்று எதிரான இரண்டு பொருள்களை சொல்லமுடியும். ஒன்று 'பூட்டமுடியாத பூட்டுகள்', அதாவது எந்த முயற்சியினாலும் பூட்டமுடியாத பூட்டு. மற்றொன்று 'பூட்டாமல் விடப்பட்ட பூட்டுகள்'; அதாவது சுதந்திரமாக திறந்து விடப்பட்ட பூட்டுகள். இந்த இரண்டு பொருள்களிலும் அதே சமயத்தில், பூட்டு என்பது பெண் வேட்கையின் உருவகமாக அமைகிறது என்பதால், படத்தில் வரும் நிகழ்வுகளின் படி; அவள் வேட்கைக்கு காரணியான மற்றொரு ஆணை தரக் குறைவாக அவள் துடைப்பத்தால் அடித்து இழிவு படுத்திவிடுவதால், அவள் கணவனால் பூட்டமுடியாத அவளது வேட்கையை அவளே பூட்டிவிடுகிறாள் என்ற நிறைவுடன் படம் முடிவடைகிறது. அதாவது, மேடம் போவாரி என்ற புதினத்தில் வரும் எம்மாவைப் போல் ஒரு உறவு முறிந்த பிறகு மற்றொரு உறவை அவள் ஏற்படுத்திக் கொள்வதில்லை. மேலும், இந்த தலைப்பும், இந்த கதையாடலின் மெலோடிராமடிக் நுட்பங்களும் ஒழுக்கத்தை மீறும் இன்பங்களை பார்வையாளர்களுக்கு அளித்துவிட்டு; மறுபடியும் கதை உலகத்தை முந்தைய நிலைக்கு திருப்பும் மரபுடன் சம்பந்தப்பட்டவை. இருந்தாலும், மற்ற மண்வாசனை படங்களை போல், இறுதி கட்டத்தில் யாருடைய உயிரையும் காவு வாங்காமல் இந்த படம் நிறைவடைவது அந்த மரபிற்கு சற்று மாறானதே அதாவது, அவள் வேட்கைக்கு ஒருவிதமாக அவளே படத்தின் இறுதிக்கட்டத்தில் முற்றுப்புள்ளி வைத்தாலும்; அவள் கள்ளக்காதல் கணவனுக்கு தெரிந்த பொழுது, குற்ற உணர்வின் உச்சக்கட்டத்திற்கு சென்று 'ரோசாப்பூ ரவிக்கைகாரியில்' வரும் நந்தினியை போல் தற்கொலை செய்துக் கொள்ளமால், மன உறுதியுடன் தன் வாழ்கையை 'ரயான்ஸ் டாட்டரில்' வரும் ரோஸியைப் போல் அவளே நிர்ணயிக்க முயல்வதும்; இந்த விஷயம் வெளிப்பட்ட பிறகு முதலில் வேதனை அடைந்த அவள் கணவன், அந்த ஆங்கிலப்படத்தில் வரும் சார்ல்ஸை போல், ஊரை எதிர்த்து அவளுக்கு ஆதரவளிக்க முயல்வதும், அவளுடன் மறுபடியும் தொடர்பு வைத்துக்கொள்ளும் தாராள தன்மையும், தமிழ் சினிமாவில் சொல்லப்படாத கருத்து. ஆனால், இந்த கருத்துக்கு முரணாக அதே சமயத்தில் "பூட்டாத பூட்டுகள்" என்று பன்மையில் அமைக்கப்பட்ட தலைப்பு, அந்த மாதிரியாக இருக்கும் பெண்களின் வேட்கையை பூட்டமுடியாத ஆண்களின் நிலை எப்படி இருக்கும் என்பதற்கு, ஒரு மறைமுக எச்சரிக்கையாக அமைந்து விடுவதால்; இந்த கதைக்கு இந்த தலைப்பு இருக்க வேண்டுமா என்ற கேள்வி எழுகிறது.

1970களின் இறுதி கட்டங்களில் தோன்றிய மண்வாசனை படங்கள் 'ரயான்ஸ் டாட்டரிலிருந்து' எவ்வாறு தமது மைய கூறுகளை இரவல் வாங்கி இங்கு இயங்கிவரும் மெலொடிராமடிக் மரபுகளுடன் பிணைத்தன என்று இதுவரை பார்த்தோம். இப்படி அமைந்த இந்த வடிவத்தின் கதையமைப்பின் கூறுகள், ஒரு கற்பித கிராமத்தின் சூழலில் ஸ்டுடியோவிற்கு வெளியே ஒளிப்பதிவு செய்யப்பட்ட காட்சிகளாக வெளிப்படும் போது, அந்த காட்சி அமைப்புகள் மரபை முறிக்காவிட்டாலும், அவை வெளிப்படுத்திய சூழலின் 'புதுமையின்' (novelty) மூலம் பார்வையாளர்களுக்கு மற்றொரு இன்பத்தை அளித்து பார்வையாளர்களின் வரவேற்பை பெற்றன. அதாவது, இந்த மண்வாசனை படங்கள் உருவான காலத்தில் தான் சில காட்சிகளின் ஒளிப்பதிவுக்கும் தியேட்டர்களில் கைத்தட்டல் கிடைக்க துவங்கியது. குறிப்பாக, மேற்கூறிய இந்த நுட்பங்கள் மரபு ரீதியான ஜனரஞ்சக கூறுகளுடன் பிணைக்கப்பட்டது. அந்த ஜனரஞ்சக கூறுகள்; நடிப்பு, வசனம், நகைச்சுவை, இசை

போன்ற நிகழ்த்தல் இன்பங்களுடன் (Performative Pleasures) சம்பந்தப்பட்டவை. இவற்றில், இந்த படங்களில் தோன்றிய புது முகங்கள்; நடிகர்களின் நடிப்பில் தோன்றிய மாற்றம்; குறிப்பாக சில உதிரி கதாப்பாத்திரங்கள் வெளிப்பட்ட விதம்; வசனங்களில் வெளிப்பட்ட புதுமை; இளையராஜவின் இசை அமைப்பு உருவாக்கிய பெரியதோர் மாற்றம்; மலேசியா வாசுதேவன், கங்கை அமரன், இளையராஜா, ஜானகி போன்றவர்களின் குரல்களில் ஒலித்த பாடல்கள்; வைரமுத்து, கங்கை அமரன் போன்றவர்கள் எழுதிய பாடல் வரிகள்; மற்றும் பாக்கியராஜ், கவுண்டமணி, செந்தில் போன்றவர்கள் தங்களது நகைச்சுவையில் வெளிப்படுத்திய புதுமைகள் குறிப்பிட தக்கவை. இவ்வகையான நிகழ்தல் இன்பங்களை மேலே விளக்கப்பட்ட கதையாடல் கூறுகள் அளிக்கும் இன்பங்களுடன் பிணைத்து; தனது நுகர் பொருள் வடிவத்தை கட்டமைத்து, இந்த மண்வாசனை திரைப்படங்கள் தமிழ் சினிமா சூழலில் ஒரு மாபெரும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தின. இந்த செயலுக்கு, 'ரயான்ஸ் டாட்டரும்', அதில் தோன்றிய பாத்திரங்களும், நிகழ்வுகளும், அது மையப்படுத்திய பெண்ணின் பாலியல் வேட்கையும், ஒரு பெரும் உந்துதலாக அமைந்தது என்பதை நிறுவ பல உதாரணங்கள் இந்த கட்டுரையில் இதுவரை சுட்டிக்காட்டப் பட்டுள்ளது.

குறிப்பாக, இந்த மண்வாசனை படங்களுக்கு முன்பு தமிழ் சினிமாவில் பாலியல் வேட்கையை மையப்படுத்தி உருவாக்கப்பட்ட படங்கள் மிகவும் குறைவு. அவை, கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணனின் 'சாரதா' (1962) மற்றும் ப.நீலகண்டனின் 'பூமாலை' (1965). 'சாரதா' என்ற படத்தில் கதாநாயகனுக்கு ஏற்படும் விபத்தின் காரணமாக அவன் இதயம் மிகவும் பலவீனமடைந்து விட்டதால் அவன் உடலுறவில் ஈடுப்பட்டால் அவன் உயிருக்கு ஆபத்து என்ற நிலை உருவாகிறது. கலைஞர் வசனம் எழுதிய 'பூமாலையில்' குடிபோதையில் கதாநாயகன் கதாநாயகியை வன்புணர்ச்சி செய்துவிட்டு ஓடிவிட; மறுபடியும் அவர்கள் எவ்வாறு ஒன்று சேருகிறார்கள் என்பதே அந்த படத்தின் கதையாக அமைகிறது. பிறகு பத்தாண்டுகள் கழித்து 1970களின் இறுதி கட்டங்களில் உருவான மண்வாசனை படங்கள் பெருமளவில் பாலியல் வேட்கையை முதன்மை படுத்த காரணம் என்ன?

சினிமாவின் ஒட்டு மொத்தமான சரித்திரத்தை புரட்டிப் பார்க்கும் போது அமெரிக்காவிலும், ஐரோப்பாவிலும் பாலியல் வேட்கையை பெருமளவில் மையப்படுத்தும் படங்களும், குறிப்பாக பாலியல் காட்சிகளை வெளிப்படுத்தும் படங்களும் 1959ல் சிறிதாக துவங்கி 1965ந்துக்குள் ஒரு வேகத்தை பெருகின்றன. முதலில் இவை இரண்டு விதமான படங்களில் வெளிப்படுகின்றன. ஒன்று ஐரோப்பிய கலை படங்கள் மற்றொன்று அமெரிக்காவில் 1960களில் பெருமளவில் தோன்றிய செக்ஸ்ப்ளாய்டேஷன் (sexploitation) 'பி படங்கள். அமெரிக்காவில் இது சாத்தியமாவதற்கு 1957ல் பத்திரிகை துறையை சார்ந்து உருவான ஒரு பெரும் வழக்கு மிக முக்கிய காரணமாக அமைகிறது. அந்த வழக்கில் தீர்ப்பு வழங்கிய அந்நாட்டின் உச்ச நீதிமன்றம், ஆபாசமும் பாலியலும் ஒன்றல்ல என்று தெளிவுப்படுத்த, பெண்களின் நிர்வாண படங்களுடன் வெளிவரும் பத்திரிகைகள் ஒரு பக்கம் அதிகரிக்க, 1959லிருந்து அங்கு நிர்வாண காட்சிகளையும், செக்ஸ் காட்சிகளையும் உள்ளடக்கிய 'பி' படங்கள் வெளிவந்து, 1965லிருந்து ஆளுமை ஹாலிவுட் வடிவத்திலும் இந்த மாதிரியான காட்சிகள் உள்ளடக்கப்பட்டன. மேலும், 1950களுக்கு பிறகு அந்த நாடுகளில் விவாகரத்து என்பது அடிக்கடி நடக்கும் ஒரு வழக்கமாக மாறிவிட்டதால். பாலியல் வேட்கையை பற்றி பேசுவதற்கான ஒரு புதிய சூழல் உருவானது. இந்த சரித்திர நிகழ்வுகளின் பிண்ணணியே 'ரயான்ஸ் டாட்டரில்' ரோஸியும் டோரியனும் உடலுறவு கொள்ளும் அந்த நீண்ட காட்சி வெளிப்படுவதற்கு ஒரு முக்கிய காரணமாக இருந்தது.

இந்த ஹாலிவுட் சினிமா மற்றும் ஐரோப்பிய சினிமாவின் தாக்கத்தினால், 1970களின் துவக்கத்தில் இந்தி சினிமாவிலும் பாலியல் காட்சிகளை உள்ளடக்கிய 'தோ ராஹா' (1971) போன்ற படங்கள் தோன்றினாலும், 1973ல் மாபெரும் வெற்றியை தழுவிய, அமிதாப் பச்சன் நடித்த 'ஜன்ஜீருக்கு' பிறகு, சமூக நிலை மீது கோபத்தையும் ஆவேசத்தையும் வெளிப்படுத்திய இளைஞனை மையப்படுத்தி படங்கள் அங்கு உருவாக தோன்றின. குறிப்பாக 1974ல் உருவான பொருளாதார நெருக்கடி மற்றும் 1975ல் அமுலாகப்பட்ட அவசர நிலைக்கு பிறகு இந்த படங்களின் உற்பத்தி தங்களது முழு வேகத்தை பெற்று மாபெரும் வெற்றி அடைந்து வந்தன. ஆனால் அதே கால கட்டத்தில் தமிழ் சினிமாவில், அதாவது 'அன்னக்கிளி' தோன்றிய 1976ல் இருந்து பெண் வேட்கையை மையப்படுத்திய மண்வாசனை படங்கள் வெற்றி பெருவதற்கு எந்த சமூக, கலாச்சார, சரித்திர, பொருளாதார, நிகழ்வுகள் காரணிகளாக இருந்தன என்ற முக்கியமான கேள்வி இந்த ஆய்வில் தொக்கி நிற்கிறது.

'அன்னக்கிளி' தோன்றிய 1976ல் இருந்து பெண் வேட்கையை மையப்படுத்திய மண்வாசனை படங்கள் வெற்றி பெருவதற்கு எந்த சமூக, கலாச்சார, சரித்திர, பொருளாதார, நிகழ்வுகள் காரணிகளாக இருந்தன என்ற முக்கியமான கேள்வி இந்த ஆய்வில் தொக்கி நிற்கிறது.

குறிப்பாக, இந்த படங்கள் தோன்றிய காலம் முதல், தமிழ் சினிமாவில் அவை அடுத்த பத்து ஆண்டு காலம் (1976-1987) தம் நிலமையை நிலை நிறுத்திக் கொண்ட காலம் முழுவதும், மக்கள் ஆட்சியை அமுல் படுத்துவாத கூறி ஆட்சிக்கு வந்த எம்.ஜி.ஆர் அரசு 1976லிருந்து 1989 வரை இங்கு செயல்பட்டது என்ற போதும், அந்த கடினமான கேள்விக்கான பதிலை தேடுவதற்கு மேலும் பல ஆய்வுகள் செய்ய வேண்டிய தேவை இருப்பதால்; மண்வாசனை படங்களின் கமர்ஷியல் வடிவத்திற்கும், 'ரயான்ஸ் டாட்டரருக்கும்' இருந்த தொடர்புகளை ஆய்வு செய்ததோடு இந்த கட்டுரை முடிகிறது.

நிழல்முற்றம் சில நினைவுகள்-3

கிருஷ்ணா டூரிங் டாக்கீசுக்கும் ஜெயா தியேட்டருக்குமான போட்டி ஜெயா தொடங்கும் முன்னரே பல தளங்களில் நடைபெற்றது. தியேட்டர் கட்டிட வேலை பெருமளவு நடந்து முடிந்த சூழலில் அதை முற்றிலுமாக முடக்கிவிட முடியாது என்பது கிருஷ்ணா டாக்கீஸ்காரருக்குத் தெரிந்துதான் இருக்கும். ஒன்றைத் தடுக்க முடியாது என்பது உறுதியாகிவிட்ட நிலையில் , முடிந்த அளவு அதைத் தள்ளிப்போடச் செய்து அந்தக் கால இடைவெளியில் தமது நலன் சார்ந்த லாபங்களைப் பெற்றுக்கொள்ள முயல்வது என்னும் தந்திரம் நம் சமூகத்தில் எல்லா மட்டங்களிலும் நிலவிவரும் ஒன்றுதான். கிருஷ்ணா டாக்கீஸ்காரரும் அந்தத் தந்திரத்தைத்தான் பின்பற்றினார்.

ஜெயா தியேட்டருக்குச் செல்லும் வழி பற்றிய பிரச்சினை ஒன்றும் கிளப்பட்டது. திருச்செங்கோட்டிலிருந்து ஈரோடு செல்லும் முதன்மைச் சாலையிலிருந்து ஒரு பர்லாங் தொலைவிலும் திருச்செங்கோட்டிலிருந்து ஈரோடு செல்வதற்கான மற்றொரு வழியாகிய ஆனங்கூர் சாலையை ஒட்டியும் ஜெயா அமைந்திருந்தது. தியேட்டர் தன் பின்பக்கத்தை ஆனங்கூர் சாலைக்குக் காட்டிக்கொண்டிருந்தது. அங்கிருந்து தியேட்டருக்கும் வரும் பக்கப்பாதை இருபதடிதான் இருக்கும். அதே போல முதன்மைச் சாலையிலிருந்து வரும் பாதை முப்பதடி அகலம் இருக்கும். சந்தையிலிருந்து தியேட்டருக்கு வரும் குறுகிய வழி ஒன்றும் இருந்தது. தியேட்டரின் முன்பகுதியிலிருந்து சூரியம்பாளையம் என்னும் அந்த ஊரின் குடியிருப்புப் பகுதிக்குள் செல்லும் மண் பாதையும் முப்பதடி அளவுதான். எல்லாப் பக்கமும் வழிகள் இருந்தும் ஒரு வழியையும் தேர்வு செய்ய முடியாத இக்கட்டான நிலை.

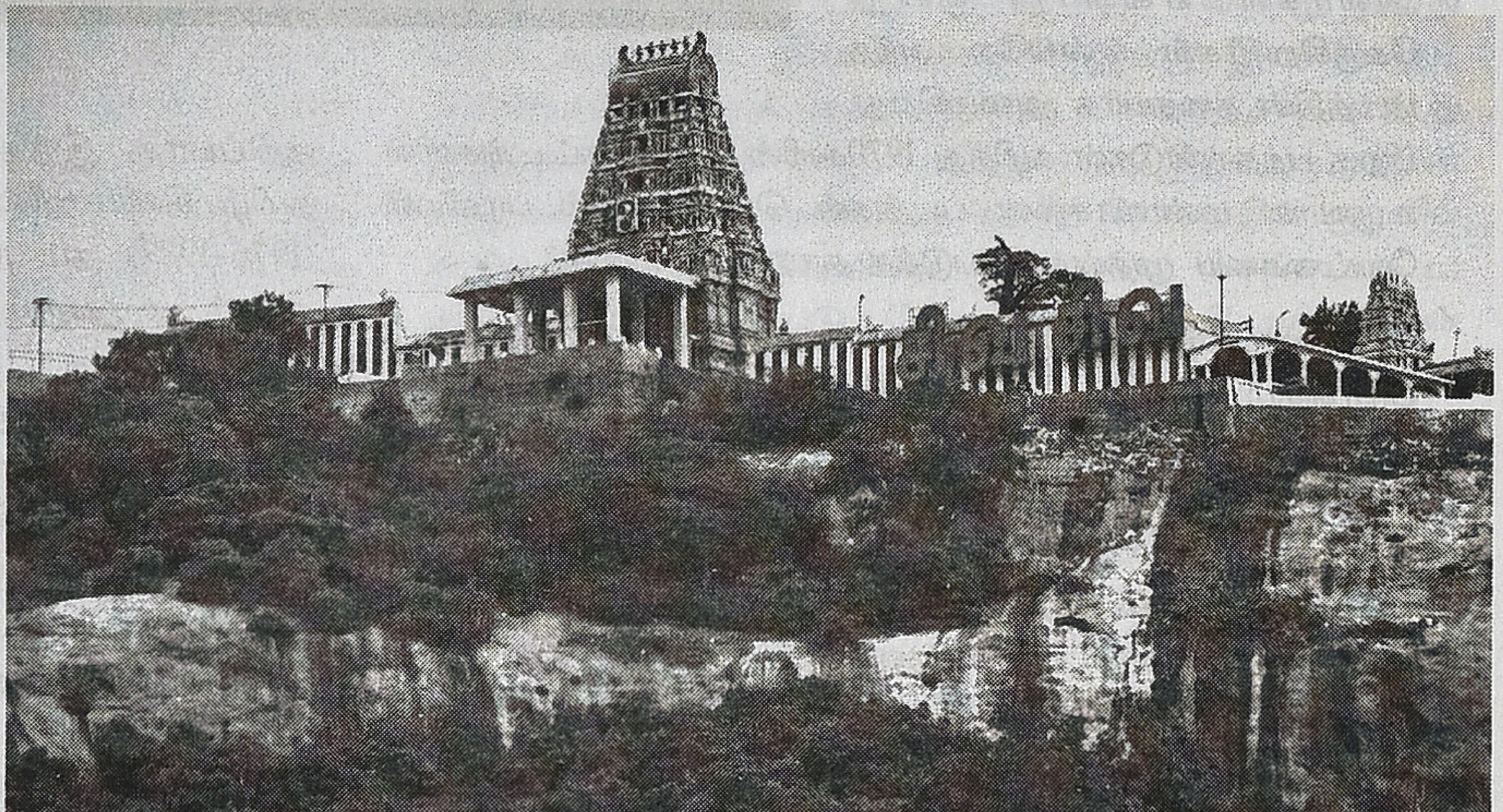
தியேட்டரின் கொள்ளளவு ஆயிரம் பார்வையாளருக்கு மேலிருக்கும். படம் தொடங்கும் போதாவது ஓரிருவர், சிறுகூட்டம் என வருவர். பெரிய நெரிசல் ஏற்படாது. படம் விட்டவுடன் திமுதிமுவென்று வெளியேறும் கூட்டம் சென்றால் இருபதடி, முப்பதடிப் பாதைகள் நெரிசலில் திணறும். தியேட்டருக்குச் செல்லும் வழி அறுபதடி அகலம் கொண்டதாக இருக்க வேண்டும் என்பது அரசு விதகளில் ஒன்று என்பதாக எனக்கு நினைவு. ஜெயாவுக்குச் செல்லும் ஒருவழியும் அப்படியில்லை என்பதைச் சுட்டித் தடை வாங்கப்பட்டது. அந்தத் தடை எப்படி நீக்கப்பட்டது எனத் தெரியவில்லை. ஆனால் என் அப்பன் அப்போது சொல்லிக்கொண்டிருந்த சொற்கள் என் நினைவில் இருக்கின்றன.

"நாலாப்பொறமும் தடமிருக்குது. வர்ற கூட்டம் ஒரே தடத்திலயா வரும் போவும்? கல்லெடுத்து இட்டாக் காக்காக் கூட்டம் திக்காலுக்கு ஒன்னாத்தான ஓடும்? அது மாதிரிதான் இங்கயும். கொட்டாயி வாசல்ல எறங்குனதும் ஒவ்வொரு காலும் ஒவ்வொரு பக்கம் பிரிஞ்சிரும். அப்பறம் எங்க கூட்டம் பிதுங்கறது?"

எல்லாப் பக்கமும் வழிகள் இருக்கின்றன என்பதைக் காரணமாகக் காட்டித்தான் அனுமதி வாங்கியிருக்கக்கூடும். அனைத்துப் பிரச்சினைகளையும் சரிசெய்யப் பணபலமும் பயன்பட்டிருக்கலாம். பணத்திற்கேற்பத்தான் சட்டம், விதிகள் என்பது நம் சமூகத்தின் நியதி. ஆகவே இந்தப் பிரச்சினைகளைச் சமாளிக்கப் பணமே பிரதானமாக உதவியிருக்கும் என நினைக்கிறேன்.

இரண்டு திரையரங்கப் பிரச்சினை என்பது தொழில் போட்டிதான் எனினும் அதன் பின்னணியில் சாதியும் இயங்கியது. கிருஷ்ணா டாக்கீஸ் உரிமையாளர் கவுண்டர். ஜெயா தியேட்டர் உரிமையாளர் முதலியார். திருச்செங்கோட்டைப் பொருத்தவரை இவ்விரண்டு சாதியினர்தான் எண்ணிக்கையில் மிகுதி. ஆதிக்க சாதிகளும்கூட. திருச்செங்கோடு தொகுதியில் போட்டியிடுபவர்கள் பெரும்பான்மையும் கவுண்டர் அல்லது முதலியார் சாதியைச் சேர்ந்தவர்களாகவே இருப்பர். எல்லாக் கட்சி வேட்பாளர்களும் அப்படித்தான். இந்தச் சூத்திரத்திலிருந்து விலகிய சந்தர்ப்பங்கள் அபூர்வம்.

அப்போது கவுண்டர்கள் நிலவுடைமையாளர்களாகவே பெரும்பாலும் இருந்தனர். வேளாண்மை பெரும் பயன்தரக் கூடிய தொழிலாக அப்போதும் இல்லை. ஆகவே கவுண்டர்களில் ஓரிருவர் பிற தொழில்களுக்கு மாறிக்கொண்டிருந்தனர். கிருஷ்ணா டாக்கீஸ் உரிமையாளர் கவுண்டர் எனினும் திருச்செங்கோட்டுப் பகுதியைச் சொந்த ஊராகக் கொண்டவர் அல்ல. நாமக்கலில் இருந்து பதினைந்து கல் தொலைவில் உள்ள மோகனூரைச் சேர்ந்தவர். மோகனூரில் இன்றளவும் பெரும்புகழோடு விளங்கும் நாட்டார் தெய்வம் நாவலடிக் கருப்பண்ணசாமி. நாவல் மரத்தின் அடியில் இருப்பதால் 'நாவலடியான்' எனப் பெயராயிற்று. பேச்சு வழக்கில் 'நவலடியான்' என முதற்குறையாக வழங்குகிறது. நவலடியான் குலதெய்வம் ஆதலால் அப்பெயரைத் தாம் புதிதாகத் தொடங்கிய



திரையரங்கிற்கு வைத்திருந்தார் கிருஷ்ணா டாக்கீஸ்காரர். ஓரிரு பஸ்களும் வைத்து அவர் ஓட்டிக் கொண்டிருந்ததாக ஞாபகம். வேளாண்மையை விட்டு வேறொரு தொழிலில் ஈடுபட்ட கவுண்டர் சாதி முன்னோடி அவர்.

கவுண்டர்களை விடத் தொழில்துறையில் விரைந்து ஈடுபட்டுப் பெரும் முன்னேற்றம் பெற்றிருந்தனர் முதலியார்கள். கைத்தறி நெசவில் வயிற்றுப்பாட்டை நடத்திக்கொண்டிருந்த அவர்களைக் கடைத்தேற்ற விசைத்தறியின் வரவு நிகழ்ந்தது. அது பலவிதமான வேலைவாய்ப்புகளைப் பலருக்கும் கொடுத்தது. கைத்தறியை விட்டு ஐந்து, பத்து என விசைத்தறிகளைப் போட்டவர்களுக்கு அத்தறிகளை இயக்க ஆட்கள் தேவைப்பட்டனர். ஒவ்வொரு வீட்டிலும் கைத்தறி போட்டுச் சுயமாக இயக்கிக் கொண்டிருந்த முதலியார் சாதியினர் தம் சாதியைச் சேர்ந்தவரிடம் கூலிக்குத் தறி ஓட்டுவதை இழிவாகக் கருதித் தயங்கினர். மேட்டுக்காட்டு வேளாண்மையில் தவித்துக்கொண்டிருந்த கவுண்டர் சாதி இளைஞர்கள் விசைத்தறிக் கூலிகளாகப் பெயர்ந்தனர். ஆகவே முதலியார்களில் பலர் குட்டி முதலாளிகளாக விரைவில் உருவாகியிருந்தனர். தொழில் நுணுக்கம் பிடிபட்ட சிலர் விசைத்தறி சார்ந்த பிற தொழில்களிலும் துணி வணிகத்திலும் ஈடுபட்டு முன்னணி முதலாளிகள் ஆயினர். விசைத்தறி தொடர்பான இன்னொரு தொழில் சைசிங். இது ஆங்கிலச் சொல்லாகத்தான் இருக்க வேண்டும். ஆனால் என்ன பொருளால் எப்படி மாறி வந்தது எனத் தெரியவில்லை.

> கவுண்டர்களை விடத் தொழில்துறையில் விரைந்து ஈடுபட்டுப் பெரும் முன்னேற்றம் பெற்றிருந்தனர் முதலியார்கள். கைத்தறி நெசவில் வயிற்றுப்பாட்டை நடத்திக்கொண்டிருந்த அவர்களைக் கடைத்தேற்ற விசைத்தறியின் வரவு நிகழ்ந்தது.

சைசிங் என்பது பெரிய தொழிற்கூடமாக இருக்கும். பருத்தியில் இருந்து தயாரிக்கப்படும் நூலை அப்படியே நேரடியாக நெசவுக்குத் தறியில் பயன்படுத்த முடியாது. கைத்தறி நெசவு நடைபெற்ற ஊர்களில் எல்லாம் பாவடி என்றொரு பொதுவிடம் இருக்கும். பெரும் கற்களை நட்டு நிறுத்தி வைத்திருப்பார்கள். அங்கு தினமும் காலையில் நூல்களுக்குக் கஞ்சி போட்டுப் பதப்படுத்தும் காட்சி முப்பது ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் சாதாரணம். திருச்செங்கோடு நகராட்சிக்கு உட்பட்ட இராஜாக்கவுண்டம்பாளையம், சூரியம்பாளையம், சட்டையம்புதூர் முதலிய ஊர்களில் இன்றும் பாவடிகள் இருக்கின்றன. பயனில்லை என்றாலும் கற்கள் நிற்கின்றன. ஒரு பகுதியில் கற்களை அகற்றிவிட்டுத் தைப்பொங்கல் போட்டிகள் முதலியவை நடத்த அவ்விடத்தைப் பயன்படுத்துகின்றனர். கைத்தறியின் நசிவோடு பாவடியும் களையிழந்து போயிற்று.

விசைத்தறியின் பெருந்தேவைக்கு ஏற்ற அளவு நூல்களைப் பக்குவப்படுத்தப் பழைய பாவடிகள் போதுமானவையல்ல. நூல்களுக்குப் போடும் கஞ்சியும் வேகத்திற்கு ஏற்றதாக இல்லை. ஆகவேதான் சைசிங்குகள் தோன்றின. பெரும் பாய்லர்கள், வேதிப்பொருள்கள், மரவள்ளிக் கிழங்குப் பசைகள் முதலியவற்றைக் கொண்டு நூல்களைப் பக்குவப்படுத்தி விசைத்தறி நெசவுக்குப் பாவாக வழங்கும் வேலை சைசிங்குகளில் நடக்கும். விசைத்தறி வைத்திருப்போர் பலரும் சைசிங்குகளுக்கு வந்துதான் பாவு வாங்கிச் செல்ல வேண்டும். விசைத்தறி, சைசிங் ஆகியவற்றில் ஈடுபட்டுப் பெரிய அளவில் தொழில் நடத்திப் பொருளீட்டிய முதலாளிதான் ஜெயா தியேட்டரின் உரிமையாளராகிய பூசாரியப்பன். அவரது இயற்பெயர் இன்றுவரை எனக்கு மட்டுமல்ல, திருச்செங்கோட்டுக்கே தெரியாது. திருச்செங்கோட்டிலிருந்து திரைத்துறை சார்ந்த பல தொழில்களில் ஈடுபட்டிருந்த முதலியார்கள் ஏற்கனவே இருந்தனர். ஞானாம்பிகை, அம்பாள் ஆகிய டாக்கீஸ்கள் முதலியார்கள் வசமிருந்தன. திரைப்பட விநியோகஸ்தர்களாகவும் சிலர் இருந்தனர். அவர்களுக்கெல்லாம் முன்னோடி மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ் டி.ஆர்.சுந்தரம். சுந்தரத்தின் முன்னெழுத்தாக உள்ள டி என்பது திருச்செங்கோட்டை குறிக்கும். இந்தப் பின்னணியில்தான் பூசாரியப்பனும் திரையரங்கத் தொழிலில் இறங்கினார் எனக் கருதுகிறேன்.

விசைத்தறி, சைசிங் ஆகியவற்றின் மூலம் பொருளீட்டியதோடு அவரது மகன்கள் மூவரையும் அத்தொழில்களில் ஈடுபடுத்தித் தனித்தனியாக இயங்கும் அளவுக்கு ஏற்பாடுகளையும் செய்திருந்தார். அதற்குப் பின் அவருக்குச் செய்ய ஏதுமில்லை என்றாயிற்று. தனக்கென சொத்துக்களை ஒதுக்கிக்கொண்ட அவரால் சும்மா இருக்க முடியவில்லை. கஷ்டமில்லாமல் சம்பாதிக்கலாம் என்றுதான் திரையரங்குத் தொழிலைத் தேர்ந்தெடுத்திருந்தார். ஜெயா தியேட்டர் கட்டப்பட்ட அடிநிலம் வேறொரு முதலியாருக்குச் சொந்தமானது. அடிநிலத்தைத் தவிர வேறேதும் சொத்தற்றவர் அவர். அவருக்கும் பூசாரியப்பனுக்கும் ஒப்பந்தம் ஏற்பட்டது. கட்டிடச் செலவு எல்லாம் அப்பனைச் சார்ந்தது. லாபத்தில் குறிப்பிட்ட சதவீதம் எனப் பேசியிருந்தார்கள். நிர்வாகம் முழுக்க அப்பனிடம் இருந்தது. சேலத்திற்குப் போய்ப் படம் எடுத்து வருதல் உள்ளிட்ட சில வேலைகளை மட்டும் அந்த இன்னொருவர் செய்தார்.

பூசாரியப்பனைச் சுற்று வட்டாரத்தில் எல்லாருக்கும் தெரிந்திருந்தது. அவருக்கும் ஏராளமான பேர்களைத் தெரியும். தறி ஓட்ட, தார்ப்போட, பாவு பிணைக்க, பாய்லர் எரிக்க, விறகுடைக்க, பாவு தயாரிக்க என அவரிடம் வேலை செய்தவர்கள் அனேகம். எல்லாருக்குமே அவர் 'அப்பன்'தான். கூப்பிடுவதே 'அப்பா' என்றுதான். அவர் பெயருக்கு இருந்த அறிமுகமும்கூடத் தியேட்டர் வேலை முடியுமுன்னே அதைப் பற்றிய பேச்சு பரவலாகக் காரணமாயிற்று. அப்பனுக்குத் திரைப்படத்தைப் பற்றி ஒன்றும் தெரியாது. ஒரு படம் கூட அவர் பார்த்ததில்லை. அந்தத் தியேட்டரில் ஏழு ஆண்டுகள் நான் இருந்தேன். ஒருநாளும் அவர் உள்ளே போனதைப் பார்த்ததில்லை. திறந்திருந்த கதவு வழியாக எதேச்சையாக அவர் கண்களில் சில பிம்பங்கள் பட்டிருக்கலாம். வசனங்கள் அவர் காதில் விழுந்திருக்கலாம். அவற்றால் எந்தப் பாதிப்பும் அவருக்கில்லை.

'படம் பாக்கலியாப்பா?' என்றால் 'அந்த ஊசயப் பாக்கறாங்களா?' என்று சொல்வார். படங்களின் பெயர்கள் எதுவும் தெரியாது. நடிகர், நடிகைகளைப் பற்றியும் அறிய மாட்டார். எம்.ஜி.ஆர், சிவாஜி ஆகியோர் அரசியல் ஈடுபாடு கொண்டிருந்ததால் அவர்களைப் பற்றி ஏதோ சில விஷயங்களை அறிந்திருக்கக்கூடும்.

திரையரங்கம் நடத்துவதற்குத் திரைப்பட அறிவு ஏதும் தேவையாயிருக்கவில்லை.

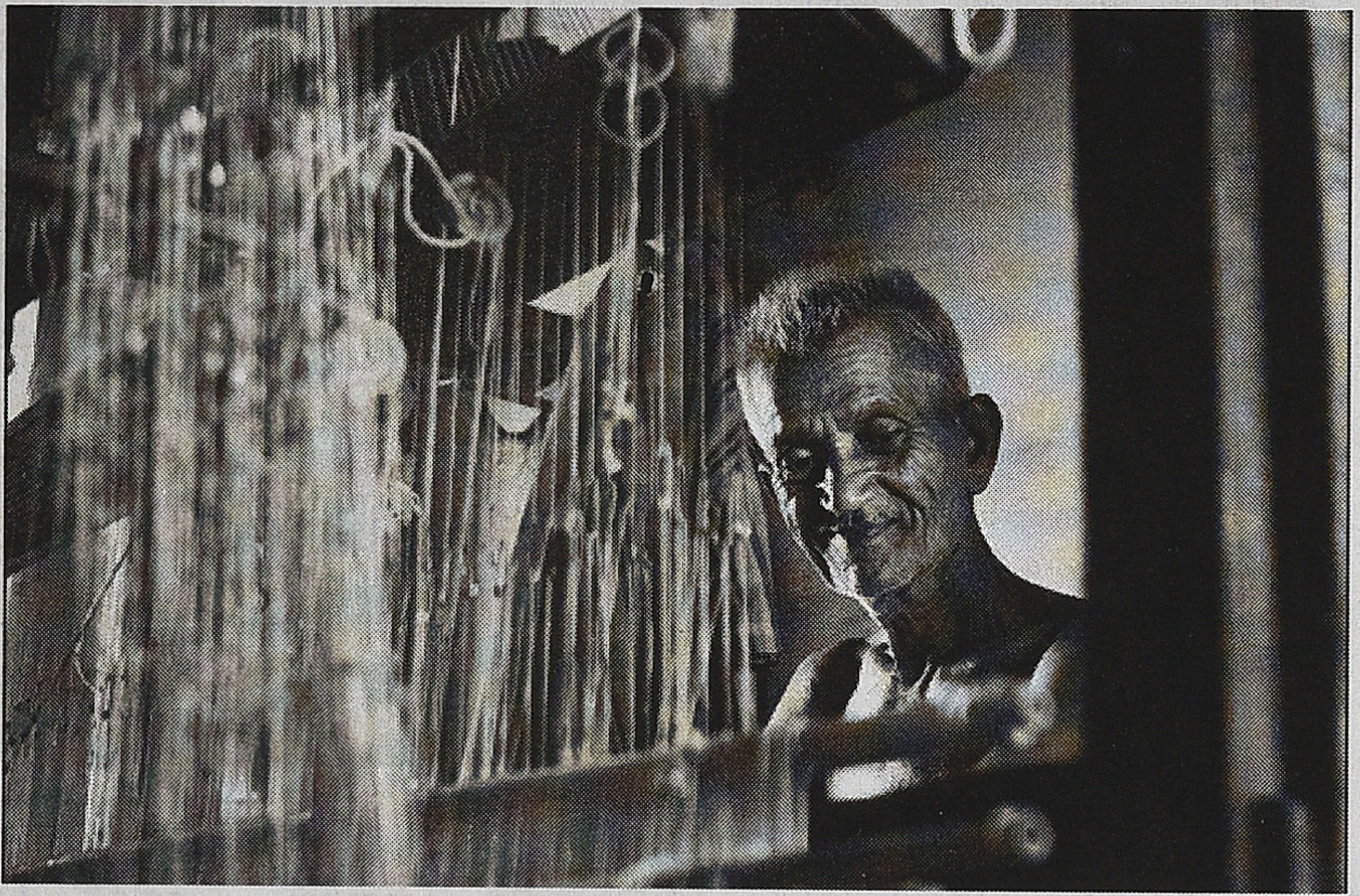
கிருஷ்ணா டாக்கீஸ் உரிமையாளர் பொன்னுசாமிக் கவுண்டர். நான் சிறுவனாக இருந்ததாலும் அந்தத் திரையரங்கில் நான் பார்வையாளன் மட்டும்தான் என்பதாலும் அவரைப் பற்றி அதிகம் தெரியாது. நல்ல விவரமானவர் என்றும் சேலத்திற்குப் போய் அவரே படம் பேசி எடுத்து வருவார் என்றும் கேள்விப்பட்டிருக்கிறேன். திரைப்படம் தொடர்பான பலரோடும் அவருக்குத் தொடர்பும் பல்லாண்டு அனுபவமும் இருந்த காரணத்தால்தான் ஜெயா தியேட்டரைத் தொடங்க விடாமல் ஓரிரு ஆண்டுகள் அலைக்கழிக்க முடிந்தது. கிருஷ்ணா, நவலடியான் ஆகியவை இருந்த இடங்களும் அவருக்குச் சொந்தமானவையல்ல. அடிநிலத்திற்கு வாடகை கொடுத்துக் கொண்டிருந்தார். கிருஷ்ணா டாக்கீஸ் மீது வெகு அபிமானம் கொண்டிருந்தவர்கள் என் அப்பனிடம் காழ்ப்பை வெளிப்படுத்தினார்கள். 'மொதலியார நம்பிப் போற. எல்லாத்தையும் உருவிக்கிட்டு உட்ருவாம் பாரு' என்றார்கள். 'ஆமா கவண்டந்தான் உரிச்சுக் குடுக்கறான், மொதலியாரு குடுக்காத போயர்றானா? போங்கடா' என்று சொல்லிவிட்டார் என் அப்பன்.

கிருஷ்ணா உரிமையாளரின் எல்லாத் தடைகளையும் தகர்த்தெறிந்து விட்டு ஜெயா தியேட்டர் தொடங்க நாள் குறிக்கப்பட்டு விட்டது. என் அப்பன் மிகவும் உற்சாகமாக இருந்தார். முன்பணம் ஏழாயிரம் கொடுத்தபோதே வாடகையும் பேசியிருந்தார். திரையரங்குள் கடை நடத்தத் தினசரி வாடகை என்பதுதான் அப்போது நடைமுறையில் இருந்தது. சோடாக்கடை, பீடாக்கடை, டீக்கடை, சைக்கிள் ஸ்டேண்ட் ஆகிய நான்கும் இவ்விதம் வாடகைக்கு விடப்படும். பீடாக்கடையில் பீடி, சிகரெட், பிஸ்கட், மிட்டாய் முதலியவை விற்கப்படும். டீக்கடையில் டீ விற்பனை குறைவுதான். போண்டா, பஜ்ஜி, பக்கடா ஆகியவற்றை விட டீக்கடைக்கே வாடகை அதிகம். பார்வையாளர்களின் சைக்கிள்களை நிறுத்தத் தனியிடம் உண்டு. அப்போது சைக்கிள்கள்தான் மிகுதி. சுவேகா மாதிரியான வண்டிகள் ஒன்றிரண்டு வரும். அவற்றிற்குப் பணம் வசூலித்துப் பாதுகாப்பவருக்குத் தனி வாடகை.

சோடாக்கடைக்கு ஒருநாளுக்கு ரூபாய் ஐம்பது என என் அப்பன் வாடகை பேசியிருந்தார். திரையரங்க முதலாளிக்கு ஐம்பது ரூபாய் கொடுத்தது போக எவ்வளவு மிஞ்சும் என்று பலரும் கேட்பார்கள். சிலரிடம் வேண்டுமென்றே 'ஒரு நாளுக்கு நூறு ரூபாய்' என்றும் சொல்வார். 'அப்படிச் சொன்னாத்தான் மூடிக்கிட்டு இருப்பானுவ. இல்லீன்னா மொதலியாருகிட்டப் போயி எதாச்சும் குசலம் மூட்டி வெச்சிருவானுவ' என்பார்.

திரையரங்கம் தொடங்குகிறது என்னும் மகிழ்ச்சி இருந்தபோதும் அவருக்கு ஒருவருத்தமும் சலிப்பும் உண்டாயின. அதற்குக் காரணம் திரையரங்குள் சோடாக்கடைக்கு ஒதுக்கப்பட்ட இடம் இருபுறம் மட்டுமே சுவர் வைக்கப்படிருந்தது. சோடாக்கடைக்கும் பீடாக் கடைக்கும் இடையிலான நடுவிடம் அடைக்கப்படவில்லை. முன்பக்கமும் முழுக்கத் திறந்திருந்தது. இன்று எம்.பிக்கள், எம்.எல்.ஏக்கள் தமக்கு ஒதுக்கப்படும் தொகுதி வளர்ச்சி நிதியில் கட்டித் தரும் பயணிகள் நிழற்குடை எப்படியிருக்கிறதோ அப்படித்தான் சோடாக்கடைக்கான இடமும் இருந்தது. வசதிப்படிக் கடைக்காரர்கள் பலகை அடித்துக்கொள்ளலாம் என்று சொல்லிவிட்டார்கள். அப்படிப் பலகை அடித்துக் கதவு போட ஆயிரம் ரூபாய் செலவாகும் என அப்பன் கணக்கிட்டார். சோடா மெஷின், தண்ணீர்த் தொட்டிகள், பாட்டில்கள், சோடா அடுக்கும் மரகிரேடுகள், கம்பிப் பெட்டிகள் என எல்லாம் தயார் செய்ய வேண்டும். சோடா மெஷின் ஏற்கனவே இருந்ததே போதும் என்று முடிவு செய்தார். மற்றவை எல்லாம் தயார் செய்ய இன்னும் ஆயிரம் செலவாகும்.

ஆனால் அவர் வருத்தத்தை வெளிக்காட்டிக் கொள்ளவில்லை. ஒவ்வொன்றாகச் செய்யலாம் என்று முடிவு செய்தார். மற்ற திரையரங்குகளில் எல்லாம் முதலாளியே சுவர், கதவு வைத்துக் கடைகளைப் பாதுகாப்போடு கொடுத்திருக்க இந்தப் பூசாரியப்பன், கஞ்சப்பிசினாரி இப்படிச் செய்து விட்டாரே என வீட்டில் புலம்புவார். அதற்கேற்ற மாதிரி திரையங்கம் தொடங்கும் நாள் அமாவாசை அன்று (1978ஆம் ஆண்டு வைகாசி அல்லது ஆனி மாதமாக இருக்கலாம்.) என முடிவாகியிருந்தது. அமாவாசை நாளன்று திருச்செங்கோடு மலையில் எங்களுக்கு வியாபாரம். பத்துச் சோடாக்காரர்கள்



கூட்டணி போட்டு மலையில் சோடா விற்க ஏலம் எடுத்திருந்தார்கள் . அதில் என் அப்பனும் ஒருவர். அந்த நாளில் மலையில் பெருங்கூட்டம் இருக்கும். சோடா, கலர் நல்ல வியாபாரமாகும். அதனால் என்ன செய்வது என்று குழம்பித் தவித்தார்.

அந்தச் சமயத்தில் சந்தைப் பேட்டை மேட்டில் ஒரு சந்தில் ஓர் அறை பிடித்து மெஷின் வைத்திருந்தார். அங்கே தயாரித்து வெளியே கொண்டு போய் விற்பனை செய்ய வேண்டும் . மலையா தியேட்டரா என்னும் குழப்பம் தெளிவாகி இரண்டுக்குமான ஓர் ஏற்பாட்டைச் செய்தார். மலையில் விற்பனையை என் அப்பனும் அண்ணனும் பார்த்துக் கொள்வது எனவும் தியேட்டரில் என்னை விட்டுவிடுவது எனவும் முடிவு. காலைக்காட்சி மட்டும் நான் பார்த்துக்கொண்டால் போதும். மேட்னி இடைவேளை நான்கு மணிக்கு மேலேதான் வரும். அப்போது அப்பனும் அண்ணனும் வந்துவிட முடியும்.

எனக்கு மிகவும் சந்தோசமாக இருந்தது. தியேட்டரின் முதல் நாள், முதல் காட்சியின்போது எனக்கு வாய்ப்பு.

ஸ்டீபன் ஹியூஸ்

தமிழில்: வளர்மதி

இயந்திரப் பிரதியாக்கத்தின் காலத்தில் இசை: நாடகம், கிராமபோன், தமிழ் சினிமாவின் துவக்கங்கள்

பகுதி 3

ஒரு புதிய இசை வடிவமாக திரையிசை பாடல்கள்

ஏற்கெனவே தயார் நிலையில் இருந்த பாடல்களும் நட்சத்திர பாடகர்களும் ஒரு கலை களஞ்சியமாக தமிழ் நாடகத்தில் பயன்படுத்தி கொண்டு, ஒருவிதமான இசை பொழுதுபோக்காக தமிழ் திரைப்படம் கருத்துருவாக்கம் செய்யப்பட்டது. 1930களில் மிகக்குறைந்த ஆண்டுகளிலேயே மிகவேகமாக நெருங்கி வந்துகொண்டிருந்த திரைப்படம் மற்றும் இசை தட்டு தொழில்களில் இருந்தோர் நாடக இசையோடு வேறுபல மூலங்களிலிருந்து எடுத்த இசையை கலந்து முற்றிலும் புதிய வகையான கலவையான ஒரு இசை வடிவத்தை உருவாக்கினர். நாடக இசையை தன்னுள் இழுத்தும் அதேசமயம் அதை கடந்து செல்வதாகவும் இருந்த தமிழ் திரை இசை பாடல்களின் தனித்துவமான இசை வடிவத்தை உருவாக்குவதில் செயல்பட்ட காரணிகளை கட்டுரையின் இப்பகுதி கவனத்தில் கொள்கிறது.

தமிழ் திரைப்படத்தின் இசைவடிவம் நாடக இசை வடிவங்களால் உத்வேகம் பெற்றவை என்றபோதிலும் மேடை நாடகங்களின் மரபுகளே தமிழ் திரையிசை பாடல்களை முற்றிலும் முன்தீர்மானிப்பவையாக எப்போதும் இருக்கவில்லை. தமிழ் பாடல்களுக்கு ராகங்களையும் இசை கருவிகளை கொண்ட இசையமைப்புகளை தேர்வு செய்யும் ஆக்கப்பூர்வமான நிகழ்வு என்பது பல்வேறு மாறுபட்ட பின்புலங்களில் இருந்து வந்த இசை கலைஞர்களையும் இசை மரபுகளையும் புதிய வழிகளில் ஒன்றிணைத்த சிக்கலானதொரு நடவடிக்கையாக இருந்தது. ஆரம்பகால தமிழ் திரையிசையின் வளர்ச்சிக்கு பெரும் முட்டுக்கட்டையாக திகழ்ந்த ஒரு முக்கியமான காரணியாக இருந்தது என்னவென்றால், 1930களின் இறுதிவரை பெரும்பாலான தமிழ் திரைப்படங்கள் கல்கத்தா, பாம்பே, கோலாப்பூர், பூனே போன்ற தென்னிந்தியாவிற்கு வெளியே இருந்த திரைப்பட ஸ்டுடியோக்களில் தயாரிக்கப்படும் நிலைமை நீடித்து வந்ததே. முதல் இந்திய பேசும்படம் வெளியிடப்பட்ட சில மாதங்களுக்குள்ளாகவே கல்கத்தாவிலும் மகாராஷ்டிராவிலும் இருந்த திரைப்பட ஸ்டுடியோக்கள் தென்னிந்திய திரைப்பட சந்தைக்கு தேவையான தமிழ் மற்றும் தெலுங்கு திரைப்படங்களை தயாரிப்பதற்கான ஏற்பாடுகளை செய்துவிட்டன. சில சந்தர்ப்பங்களில் இந்த ஸ்டுடியோக்கள் திரைப்படத்திற்கு உகந்த பாடல்களையும் மொழியையும் தரக்கூடிய தமிழ் நாடக இயக்குநர்களை ஏற்பாடு செய்துகொடுக்கும் நபர் ஒருவருடன் ஒப்பந்தம் செய்துகொண்டன. பல ஆரம்பகால தமிழ் திரைப்படங்கள் வடஇந்திய ஸ்டுடியோ இசை கலைஞர்கள் பின்னணி இசையையும் பாடலுக்கான இசையையும் வழங்க மற்ற இந்திய மொழிகளில் ஏற்கெனவே தயாரிக்கப்பட்ட திரைப்படங்களுக்காக போடப்பட்ட அரங்க அமைப்புகளிலேயே மீண்டும் தயாரிக்கப்பட்டன[17]. கல்கத்தாவின் திரைப்பட ஸ்டுடியோக்களில் தயாரிக்கப்பட்ட பல தமிழ் திரைப்படங்களில் வெற்றி பெற்ற பிற இந்திய மொழி திரைப்படங்களில் இடம்பெற்று நன்கு அறிமுகமாகியிருந்த புகழ்பெற்ற பாடல்களை நன்கு அறியப்பட்ட வங்காள பாடகர்களை கௌரவ நடிகர்களாக வைத்து பாடச் செல்வதும் அடிக்கடி இடம்பெற்றது.

ஆரம்பகால தமிழ் திரைப்படங்கள் கல்கத்தாவிலும் மகாராஷ்டிராவிலும் தயாரிக்கப்பட்டதானது அச்சமயம் தென்னிந்தியாவிற்கு முற்றிலும் அறிமுகமாகாமல் இருந்த பல்வேறு இசை கலைஞர்கள், ராகங்கள், இசை அமைப்புகள் மற்றும் வடிவங்களை கைக்கொண்ட ஒரு புதிய வகையிலான நகர் சார்ந்த உயர் நடுத்தர வர்க்க இசையை அறிமுகம் செய்து வைத்தது. ஸ்டுடியோ தயாரிப்பின் இவ்வகையான புதிய சூழல்களும் சந்தர்ப்பங்களும் தமிழ் நாடகத்தோடு அதுவரையிலும் சம்பந்தப்பட்டிராத புதிய வகையிலான பலவகையான இசை வடிவங்களை தென்னிந்தியா முழுக்கவும் புழக்கத்தில் விடுவதாக அமைந்தது.

1930களில் ஆரம்பித்து ஒருசில ஆண்டுகளிலேயே தமிழ் திரையிசை பாடல்கள் ஒரு கலவையான இசைவடிவத்தை மிக வேகமாக உருவாக்கிக்கொண்டன. தமிழ் திரைப்படங்களின் ஆரம்பகால இசை இயக்குநர்கள் மேடை நாடகத்தில் பயன்படுத்தப்பட்ட அதேவிதமான இசை அமைப்புகளில் இருந்தே தொடங்கினர் என்றாலும் நாடக இசையோடு ஒன்றிக் கலந்திருந்த வகைமாதிரியான ஆர்மோனியத்தை ஆதாரமாக கொண்டிருந்த இசை அமைப்பை மிகவிரைவிலேயே பிரித்து பன்முகப்படுத்தினர். தமிழ் நாடக இசையைப்போலவே தமிழ் திரைப்படமும் பலதரப்பட்ட நிகழ்த்துனர்கள், வடிவங்கள், கருவிகளிடமிருந்து தமது வளங்களை பெற்றுக்கொண்ட போதிலும் தமிழ் நாடகத்தை போல் அல்லாமல் அவற்றை முற்றிலும் புதிய வழியில் இணைத்து மேலும் மேலும் தாவி செல்கிற நெகிழ்வான ஒரு திரையிசை வடிவத்தை உருவாக்கியது. கலவையான நாடக இசை மூலங்களோடு கூட மேற்கத்திய இசை வடிவங்கள் பக்தி இசை, நாட்டுப்புற இசை, இந்துஸ்தான் இசை, கர்நாடக இசை, செவ்வியல் கர்நாடக இசை உட்பட பலதரப்பட்ட இசை வடிவங்களையும்

எடுத்துக்கொண்டு இசை இயக்குநர்கள் தமிழ் திரையிசை பாடல்களை செதுக்கினர்.(Baskeran 1991) இந்த கலவையான இசை தேர்வை தமது முதன்மையான கருவியாக கொண்டே ஆரம்பகால தமிழ் திரைப்பட தயாரிப்பாளர்கள் தாம் கற்பனை செய்து வைத்திருந்த அதுவரை பரிசோதித்து பார்க்காமல் இருந்த பார்வையாளர்களின் பலதரப்பட்ட ரசனைகளுக்கும் முகம் கொடுத்து அவர்களை கவர்ந்து இழுத்தன.

தமிழ் திரையிசை பாடல்களை ஒரு புதிய இசை வடிவமாக வரையறுத்தது அதன் பன்முகத்தன்மை என்ற முக்கிய அம்சமே ஆகும். ஆரம்பகாலம் தொட்டு தமிழ் திரைப்பட தயாரிப்பாளர்கள் பலதரப்பட்ட இசை ரசனைகளையும் கவர்ந்து இழுக்கும் பல்வேறுதரப்பட்ட இசை வடிவங்களை கைக்கொண்டனர். தமிழ் திரைப்படத்தின் இசை வளர்ச்சியை ஒருசிறிய நினைவு கூறலாக திரும்பிப்பார்க்கும் 1934ல் எழுதப்பட்ட ஒரு தமிழ் திரைப்பட விமர்சன கட்டுரை இந்த புள்ளியை மிக அழகாக சுட்டிக்காட்டுகிறது: தமிழ் திரைப்படங்கள் நாளுக்கு நாள் இசை மயமாவதை நோக்கி வளர்ச்சி அடைந்து கொண்டிருக்கின்றன என்ற உண்மையை தமிழ்நாட்டின் திரைப்பட பார்வையாளர்கள் நன்கு அறிந்து வைத்திருக்கிறார்கள். முதலாவதாக வள்ளி திருமணத்தில்(பைனியர் பிலிம்ஸ் கல்கத்தா 1933) வெகுமக்களின் தேவையை பூர்த்தி செய்வதாக இருந்த நாட்டுப்புற பாடல் வடிவத்தில் ஒரு இனிமையான இசை நமக்கு கிடைத்தது. அது பக்கா வெற்றியாகவும் இருந்தது... பொதுஜனங்களை கவர்ந்த அடுத்த படம் சீதா கல்யாணம்(1933). பிரபாத்தினால் தயாரிக்கப்பட்ட இந்த உயர்தர படத்தில் பல பாடல்கள் இருந்தாலும் அடிமட்டத்தை கவரக்கூடிய அளவுக்கு பலதரப்பட்ட பாடல்கள் இடம்பெறவில்லை. அடுத்து வந்த திரைப்படங்களான தமிழ்நாடு டாக்கீஸின் லவகுசாவும்(1934) பைனியர் பிலிம்ஸின் சாகுந்தலாவும்(1934) இசையின் தரத்தில் சிறிதளவு முன்னேற்றத்தை ஏற்படுத்தின. மிகக்குறிப்பாக அனைத்து தரப்பினரையும் கவரக்கூடிய ஒரு இசையை இந்த படங்கள் வழங்கின (Funny Magazine 1934).

தமிழ் திரையிசை பாடல்களை ஒரு புதிய இசை வடிவமாக வரையறுத்தது அதன் பன்முகத்தன்மை என்ற முக்கிய அம்சமே ஆகும்.

ஒரு திரைப்படம் எந்த வர்க்கத்தினரை கவர்ந்து இழுக்கிறது என்பதை சுட்டிக்காட்டிய ஒரு குறிப்பிட்ட வகையான இசையை பல்வேறு இசை பரிசோதனையாக செய்து பார்த்தது என்றவகையில் தமிழ் திரைப்படத்தின் முதல் நான்கு ஆண்டுகால வெற்றியை மேலுள்ள பத்தி சித்தரிக்கிறது. தமிழ் திரைப்பட தயாரிப்பாளர்கள் உயர் வர்க்கத்தினருடைய ரசனை, வெகுமக்களுடைய இசை ரசனை என்று பிரிந்து இருப்பதாக கருதப்பட்ட ஒரு சந்தையில் திறமையாக பயணித்தனர். மேற்குறிப்பிட்ட விமர்சகரின் பார்வையில் அனைத்து வர்க்க தரப்பினரையும் சென்று சேரக்கூடிய பலவகையான பாடல்களை தருவது சிறப்பான இலக்கு. இந்த வகையில் தமிழ் திரைப்படத்தின் இசை திரைப்பட ரசனையின் சமூக படிநிலை வரிசையை வெளிப்படுத்திய ஒருவகையான விழித்தலாக செயல்பட்டது.

தமிழ் திரைப்படங்களை எப்படி தயாரிப்பது என்பதற்கான எடுத்துக்காட்டாக திகழ்ந்ததை போலவே நாடகம் தமிழ் திரைப்படம் எந்த அளவிற்கு முன்னேறியிருக்கிறது என்பதை தீர்மானிப்பதற்கான அளவுகோளாகவும் திகழ்ந்தது. 1930களின் ஆரம்பத்தில் தொடங்கி அந்த தசாப்தம் முழுக்கவே நாடக இசையின் மரபுகளிலிருந்து தமது திரையிசை பாடல்களை வேறுபடுத்தி காட்டும் முனைப்பில் இசை இயக்குநர்கள் புதிய வகையான இசை வடிவங்களையும் கருவிகளையும் கலந்து பரிசோதனைகள் செய்துபார்த்தனர். கிராம்போன் இசை தட்டுகளில் அதற்கு முன்பாகவே பரிசோதனை செய்துபார்க்கப்பட்ட மேற்கத்திய வடிவிலான இசை அமைப்பு மற்றும் மெல்லிசை வடிவங்களின் புதுமைகளை சுவிகரித்து கொண்டு ஆர்மோனியத்தை ஆதாரமாக கொண்டிருந்த நாடக இசையை தவிர்ப்பதில் வெளிப்படையாகவே மிகவும் கவனமாக முயற்சி செய்தனர். (Hughes 2002) 1915லிருந்து 35 வரை சென்னையில் வாழ்ந்த ஹைரிஷ் பென்னியவாதியும், தியோசபிஸ்டும் இசை ஆய்வாளருமான மார்க்ரெட் கசின்ஸின் கூற்றுப்படி இசை ரசனை கொண்ட இந்திய வெகுமக்களையும், இசை கலைஞர்களையும் கிராம்போன் இசை தட்டுகள் செல்வாக்கு செலுத்திய விதங்களில் ஒன்றாக இருந்தது என்னவென்றால் மேற்கத்திய இசையையும் கீழை இசையையும் கலப்பதை ஒப்புக்கொள்ளக்கூடிய ஒரு திறந்த மனப்பான்மையை உருவாக்கியதும் "இந்திய இசை கருவிகளை தனித்தும் சேர்ந்தும் இசைப்பதற்கான ஒரு புதிய வடிவ மாதிரியை" உருவாக்கியதும்தான். (1935, 70-71) இந்த புதிய வகையான இந்திய இசையின் எதிர்காலம் குறித்து கற்பனை செய்த கசின்ஸ், 1930களில் திரையிசை பாடல்களில் எந்தவகையான இசையமைப்பு உருவாகும் என்பதை முன்கூட்டியே ஊகித்தார்.

இந்த புதியவகைப்பட்ட கலவையான இசையை பற்றி கிட்டத்தட்ட இதே வார்த்தைகளில் இன்னொரு ஆரம்பகால இசை இயக்குநர் கீழ்க்கண்டவாறு விவரித்தார்:

இந்த பொதுவான சிறிய விவாதத்திலிருந்து தெரியவரும் உண்மை என்னவென்றால் பாடல்களும் பாடல்களுக்கான இசையமைப்பும் சூழல் இசையும் அமைப்பது ஆர்மோனியம் மாஸ்டர்கள் மற்றும் உஸ்தாதுகளுடைய வேலை அல்ல. மாறாக கருவி அமைப்பு மற்றும் இசையமைப்பு ஆகிய கலைகளை நன்கு கற்று தேர்ந்த இந்திய மற்றும் மேற்கத்திய இசை வடிவங்கள் இரண்டையும் நன்கு புரிந்து கொண்ட பயிற்சி பெற்ற நபர்களுடைய பணி இது [18].

இந்திய நாடகம் அல்லது இசை கச்சேரிகளின் இசை மேதைகளின் இசை அமைப்பிலிருந்து முற்றிலும் மாறுபட்ட ஒரு புதிய வகையிலான தொழில்மயப்பட்ட திரைப்பட இசைக்கான வாதம் இது. தனக்கே உரித்தான சிறப்பானதொரு இசை கலனை கொண்டிருந்த இந்திய மற்றும் ஐரோப்பிய கருவிகளை பாடகர்களின் குரலோடு இழைத்து செல்லும் தன்மையும் கொண்டிருந்த ஒரு புதிய வடிவமாக திரைப்பட இசையை இந்த இசை இயக்குநர் முன்னிலைப்படுத்துகிறார். குறிப்பாக அவர் கல்கத்தாவில் இருந்த நியூ தியேட்டர்ஸ் என்ற ஸ்டுடியோவை எண்ணற்ற, பலதரப்பட்ட இந்திய மற்றும் ஐரோப்பிய கருவிகளை நயமாக கலந்து ஒரு இந்திய இசையாக தருவதையும் மிகப்பெரும் வெற்றியடைந்திருப்பதாக கருதுகிறார் [19] (Musical Director 1933).

மிக ஆரம்பத்திலிருந்தே திரையிசை பாடல்களை தயாரிப்பதில் ஈடுபட்டிருந்த பலரும் தங்களுடைய பணியை நாடக மேடை இசையிலிருந்து வித்தியாசமான தனித்துவமான ஒரு பணியாக கருதி அதற்கு சரியான நியாயம்

செய்யப்படவேண்டும் என்று கருதத் தொடங்கியிருந்தனர். திரைப்பட இசையின் தயாரிப்பில் பாடல்களை தேர்வு செய்து இசை அமைப்பை ஒழுங்கு செய்து தீர்மானிக்கும் ஒரு நபரை குறிப்பதற்காக இசை இயக்குநர் என்ற பட்டத்தை தேர்ந்தெடுத்திருப்பதே திரைப்பட தயாரிப்பு சூழலுக்கு தனித்துவமானதாகவும் இந்த புதிய வகையான தொழில்முறையான இசை நிபுணத்துவத்தை பிரதிபலிப்பதாகவும் இருக்கிறது.

1930களின் இறுதியில் திரைப்பட பாடல் என்று உடனடியாக அடையாளம் கண்டு கொள்ள தக்க விதத்திலும் அதேசமயம் எந்தவிதமான தமிழ் நாடக இசையோடு சம்பந்தப்படாதது என்ற வகையிலும் ஒரு தனித்துவமான இசை வடிவமாக திரையிசை பாடல்கள் உருப்பெற்றுவிட்டிருந்தன. இன்றுவரையிலும்கூட தமிழ் மேடை நாடக இசை 1930களில் நிறுவப்பட்ட ஆர்மோனியம் மற்றும் தாளக்கருவிகளை ஆதாரமாக கொண்ட இசையமைப்பாகவே இருந்து வருகிறது. இதற்கு நேர்மாறாக திரைப்பட பாடல்கள் பலதரப்பட்ட இசை கருவிகளை கொண்ட இசை அமைப்புகளாகவும் வடிவங்களாகவும் தொடர்ந்து வளர்ச்சி அடைந்து கொண்டிருக்கிற பதிவு தொழில்நுட்பங்களாகவும் மேலும் மேலும் சிக்கலாகவும் செரிவாகவும் மாறிக்கொண்டே இருக்கின்றன.

திரையிசை பாடல்களின் முன்னோக்கிய பாய்ச்சல்

இசைத்தட்டு மற்றும் திரைப்படம் ஆகிய இரு துறைகளும் அதிவேகமாக ஒருங்கிணைந்ததின் விளைவாக தமிழ் நாடகத்திற்கான மதிப்பில் நிகழ்ந்த மாற்றத்தை இப்பகுதி விரித்துச் செல்கிறது. தமிழ் திரைப்படம் தமிழ் நாடகத்தை மிகக்கடுமையாக சார்ந்திருந்தபோதிலும் அதை மாற்றியமைத்து, அதற்கான இடத்திலிருந்து நகர்த்தி, விளிம்பு நிலைக்கு தள்ளுவதிலும் முக்கிய பங்காற்றியது. 1930களில் ஏறக்குறைய அனைத்து தமிழ் நாடக நிறுவனங்களும் ஏதோ ஒரு வகையில் திரைப்பட தொழிலுக்குள் உள்வாங்கப்பட்டுவிட்டன. பெரும்பாலான நாடகக் கலைஞர்கள் தமிழ் திரைப்படத்திற்குள் இணைந்து கொண்டனர். அல்லது இணைய முயற்சி செய்தனர். மேலும் ஏறக்குறைய அனைத்து பழமையான நாடக அரங்குகளும் திரைப்படங்களை காட்சிப்படுத்துவதற்காக மாற்றியமைக்கப்பட்டன. இது சிக்கனமான நடவடிக்கையாகவும், லாபகரமானதாகவும் இருந்தது[20]. இதன் விளைவாக அதற்கு முந்தைய ஒரு தசாப்தத்தில் வெகுமக்களிடம் பெருத்த வரவேற்பை பெற்றிருந்த தொழில்முறை நாடகக்குழுக்களின் புகழிலும் லாபத்திலும் சரிவை கொண்டுவந்தது.

1935லேயே ஆரம்பகால தமிழ்திரை இதழ் ஒன்றின் தலையங்கம் பின்வருமாறு குறிப்பிட்டது: “பேசும் படங்கள் மேலும் மேலும் அதிக அளவில் தயாரிக்கப்பட்டு கொண்டிருப்பதால், நாடகத்திற்கான வரவேற்பு குறைந்து கொண்டிருக்கிறது என்பது இப்போது பரவலாக தெரிந்த விஷயமே. திரைப்படத்திற்கான மோகத்தை பார்க்கும்போது நாடக கம்பெனிகளை நிரந்தரமாக இழுத்து மூடவேண்டிய காலம் வந்துவிடுமோ என்று சிலநேரங்களில் வியக்கவும் வேண்டியிருக்கிறது“ (Narayanaswamy 1935) 1941அளவில் சென்னையிலிருந்து வெளியான திரையிதழ் ஒன்று தனது தலையங்கத்தில், திரைப்படமானது “தெற்கில் தமிழ் நாடகத்தை முற்றிலுமாக கொன்றுவிட்டது“ என்று அறிவிக்கும் அளவுக்கு கம்பெனி நாடகங்களின் செல்வாக்கு அதலபாதாளத்திற்கு சரிந்தது. இந்த அறிவிப்புகள் சற்றே மிகைப்படுத்தப்பட்டவையாகவே இருந்தன. காரணம் தென்னிந்தியாவின் வட்டார பிரதேசங்கள் முழுக்க தமிழ் இசை நாடகங்கள் தொடர்ந்து நிகழ்த்தப்பட்டு கொண்டுதான் இருந்தன[21]. என்றபோதிலும் இந்த மிகைப்படுத்தல் தமிழ் நாடகத்தின் செல்வாக்கு குறிப்பிடத்தக்க அளவுக்கு சரிந்ததையும் சற்றும் எதிர்பாராதவிதமாக திரைப்படம் பெற்ற நாடகத்தனமான வெற்றியையும் ஒருவகையில் குறிப்பிடுவதாகவும் இருந்தது.

> 1930களில் ஏறக்குறைய அனைத்து தமிழ் நாடக நிறுவனங்களும் ஏதோ ஒரு வகையில் திரைப்பட தொழிலுக்குள் உள்வாங்கப்பட்டுவிட்டன. பெரும்பாலான நாடகக் கலைஞர்கள் தமிழ் திரைப்படத்திற்குள் இணைந்து கொண்டனர். அல்லது இணைய முயற்சி செய்தனர்.

1930களின் போக்கில் தென்னிந்திய பதிவுத்தட்டு நிறுவனங்களுக்கும் தமிழ் திரைப்பட தொழிலுக்கு இடையில் வளர்ந்துவந்த கூட்டு நாடக இசையை விளிம்புக்கு தள்ளிக்கொண்டே இருந்தது. 1930களின் இறுதிவாக்கில் தென்னிந்திய கிராம்போன் நிறுவனங்களின் பிரதானமான பங்களிப்பாக இருந்த நாடக பாடல்களையும் பதிவுத்தட்டுகளையும் தமிழ் திரையிசை பாடல்கள் தீர்மானகரமாக பின்னுக்கு தள்ளிவிட்டிருந்தன. இந்த புள்ளியிலிருந்து இசைத்தட்டு தொழிலின் மொத்த உற்பத்தியில் தமிழ் நாடக இசையின் இடம் மிகப்பெரும் அளவுக்கு குறுகிவிட்டிருந்தது. உருப்பெற்றுக்கொண்டிருந்த தமிழ் வெகுஜன பண்பாட்டிற்கு பேரளவிலான இசை பண்டமாக தமிழ் திரையிசை பாடல்களை உற்பத்தி செய்யும் பொருட்டு உருவான தமிழ் திரைப்படத்திற்கும் பதிவுத்தட்டு தொழிலுக்கும் இடையிலான கூட்டு நாடக இசை வடிவங்களை பின்னுக்குத்தள்ளி செல்வதாக இருந்தது. அந்த தசாப்தத்தின் இறுதியில் திரையிசை பாடல்களின் உருவாக்கத்தில் பதிவுத்தட்டு நிறுவனங்களுக்கும் திரைப்பட தொழிலுக்குமான கூட்டு நாடக மூலங்களையும் வடிவங்களையும் கடந்து சென்றுவிட்டிருந்தது. தமிழ் நாடகங்களும் அதன் நட்சத்திரங்களும் தமிழ் திரைப்படத்திற்குள் நுழைந்த அக்கணத்திலேயே இந்த புதிய ஊடகமும் அதன் பாடல்களும் முந்தைய ஊடகம் பெற்றிருந்த புகழை மாற்றியமைக்க தொடங்கியது. ஆனால் நாடக இசையின் இந்த தேய்வைக்காட்டிலும் திரைப்பட பாடல்களுக்கு உருவாகிக்கொண்டிருந்த பெருத்த புகழானது ஓட்டுமொத்த தமிழ் இசையையும் திரைப்படத்தை சுற்றி மறுஒழுங்கு செய்வதாக அமைந்தது. 1930களின் இறுதிகளில் தென்னிந்தியாவின் அத்தனை வகையான இசை வடிவங்களோடு ஒப்பிடுகையில் திரைப்பட பாடல்கள் அதற்கு முன்பாக எப்போதும் இருந்திருக்காத அளவிற்கான உச்சபட்ச புகழை எட்டிவிட்டிருந்தன. திரைப்படங்கள், இசைத்துட்டுகள், வானொலி ஒலிபரப்புகள் மற்றும் பாட்டு புத்தகங்கள் வழியாக வேறு எந்த இசை வடிவத்தை காட்டிலும் மிக விரிவாக மறுஉற்பத்தி செய்யப்படுவதாகவும் எங்கும் கிடைப்பதாகவும்

தமிழ் திரையிசை பாடல்கள் மாறின.

விரிவடைந்து கொண்டிருந்த திரையிசை பாடல்களின் பொது தளத்திலான அடையாளம் இசை ரசனையின் நிறுவப்பட்ட வர்க்க வித்தியாசங்களை மாற்றியமைத்து, ஒரு புதிய கற்பனையான சமூகமான இசை ரசிகர்களை உருவாக்கியது. திரையிசை பாடல்களின் ஊடாக சாதாரண ரிக்ஷா தொழிலாளியும் செவ்வியல் கர்நாடக மெட்டுக்களை பாடமுடியும் என்று ஆனபோது, அத்திரையிசை பாடல்களுக்கு கிட்டிய புதிய எங்கும் நிறைந்திருக்கும் தன்மையானது, இசை ரசனையின் மரபுவழிப்பட்ட அதிகார படிநிலை வரிசைகளுக்கு அச்சுறுத்தலாகவும் தெரிந்தது. (Ranga gao 1976-77, 40-41) பிறவகையான இசை வடிவங்களில் நலன் சார்ந்த அக்கறை கொண்டிருந்த தென்னிந்தியர்களுக்கு திரையிசை பாடல்களுக்கு வெகுமக்களிடையே கிடைத்த வரவேற்பானது அவர்கள் விரும்பிய இசை வடிவத்திற்கு அச்சுறுத்தலாகத் தெரிந்தது. ஆச்சரியப்படுவதற்கு இடமில்லாதவகையில், திரையிசை பாடல்களுக்கான எதிர்ப்பு மேட்டுக்குடியினராக இருந்த ஒரு சிறுபான்மையினரிடத்தில் மட்டுமே புழங்கிவந்த நிறுவனமயப்பட்டிருந்த கர்நாடக இசையிடமிருந்தே வந்தது[22]. எடுத்துக்காட்டாக 1941ல் சென்னை இசை மாநாட்டில் தலைமை உரையாற்றிய பேராசிரியர் வெங்கடசாமி நாயுடு, "வெகுமக்களிடையே பேசும்படங்களுக்கு இருக்கும் பெருத்த செல்வாக்கு கர்நாடக இசையின் தூய்மைக்கு தலைவலியாக இருக்கிறது" என்று திரைப்பட இசையின் செல்வாக்கால் எழும் ஆபத்து குறித்து கடுமையான எச்சரிக்கை விடுத்தார்[23]. சில விமர்சனங்களுக்கு பிரச்னை என்னவாக இருந்ததென்றால் கர்நாடக இசை மேலும் மேலும் பரவலானதன் விளைவாக அதில் பயிற்சி பெறாத, அறிமுகமில்லாத பார்வையாளர்களுக்கு அதன் செழுமையும் நுட்பமும் செறிவும் பிடிபடாமல் போய்விடும் என்று கவலையாக இருந்தது. (shastri 1998) திரையிசை பாடல்களின் செல்வாக்கு இசையின் அளவுகோல்களையும் இசை ரசனையையும் தரம் தாழ்த்திவிடும் என்ற நோக்கானது தமிழ் திரைப்படத்தின் பரவலான வணிக இசையிலிருந்து பிரித்தெடுத்த செவ்வியலான உயர் ரசனைக்குரிய சமய வழிபாட்டிற்கான வடிவமாக கர்நாடக இசையை மறுவடிவு செய்து, தனது மேலாண்மையை காப்பாற்றிக்கொள்ளும் சிறுபான்மையான மேட்டுக்குடியினரால் தொடர்ச்சியாக முன்னெடுக்கப்பட்டது[24]. தமிழ் திரையிசை பாடல்களின் எழுச்சியானது இவ்வாறாக இசை வடிவங்களுக்கு இடையிலான படிநிலை வரிசையை மறுவரைவு செய்ய உதவியது.

> தமிழ் திரையிசை பாடல்களின் எழுச்சியானது இவ்வாறாக இசை வடிவங்களுக்கு இடையிலான படிநிலை வரிசையை மறுவரைவு செய்ய உதவியது.

ஒரு தசாப்தத்திற்கும் குறைவான காலகட்டத்தில் நாடகமும் கிராமபோன் தொழிலும் திரைப்படத்தொழிலும் இணைந்து தமிழ் திரைப்படத்தை சுற்றி கட்டியெழுப்பப்பட்ட ஒரு புதிய பண்பாட்டுத் தொழிலின் மையத்தில் திரையிசை பாடல்களை ஆதிக்கத்தில் அமர்த்திய ஒரு புதிய அரசாங்கத்தை உருவாக்கியது. தனக்கு முன்பிருந்த பிற எந்த வகையான இசை வடிவங்களோடும் ஒப்பிட்டு பார்க்கமுடியாத அளவுக்கு திரையிசை பாடல்கள் ஒரு முற்றிலும் புதிய வகையான தனித்துவமான கலைத்தன்மை உள்ள இசை வடிவமாக உருவானது. திரையிசை பாடல்கள் எவ்வாறு தேர்வு செய்யப்பட்டன என்பதை விளக்கி எழுதும்போது, ஒரு சமகாலத்து இசை விமர்சகர், இசை கச்சேரிகளுக்கான தரத்தை நிர்ணயிக்கும் அளவுக்கு கிராம்போன் மற்றும் திரைப்பட மறுஉருவாக்கங்கள் இசைத்தேர்வில் நிகழ்த்தியிருந்த தலைகீழாக்கத்தை பின்வருமாறு குறிப்பிட்டார்:

பேசும்பட இயக்குநர் ஸ்டுடியோ இசையமைப்பாளருக்கு ஒருசில இசைத்தட்டுகளை கொடுப்பார். சில கருத்துக்களை சொல்லக்கூடியதான ஒரு பாடலை அவற்றிலிருந்து இசையமைப்பாளர் உருவாக்கவேண்டும். அப்படி உருவாக்கப்பட்ட பாடல் இசைத்தட்டுக்கான மெட்டுக்குள் திணிக்கப்படும். பெரும்பாலன சமயங்களில் இசையமைப்பாளர் அச்சில் வெளியான ஏதாவது ஒரு விஷயத்தை எடுத்துக்கொண்டு பாடல்களை செதுக்குவார்.... இதன் விளைவாக பாடகரின் குரலைத் தவிர ரசிப்பதற்கான எந்தபுள்ளியுமே இல்லாத இனம்புரியாத மெட்டுக்களில் அர்த்தமற்ற மழுங்கிய வார்த்தைகளை ஆங்காங்கே தெளித்த காளான் குவியலாகவே பாடல்கள் நமக்கு கிடைக்கின்றன. இதில் வருத்தம் என்னவென்றால் இந்த பாடல்களில் சிலவற்றை இப்போது இசை கச்சேரிகளுக்கும் பாட ஆரம்பித்துவிட்டார்கள் (Svaminathan 1939).

ஒரு இசைமூலம் என்றவகையில் நிகழ்த்துகலையான இசை கச்சேரிகளின் உண்மைத்தன்மையை சார்ந்திராத கிராம்போனும் திரைப்படமும் தமக்குள்ளாகவே பரஸ்பரம் பரிமாறிக்கொள்ளும் ஒரு புதிய வகையை மேலுள்ள ஆசிரியர் விவரிக்கிறார். இந்த இசை மறுஉருவாக்கம் நிகழ்த்துகலை இசை கச்சேரிகளுக்கு புதிய அளவுகோளை நிர்ணயம் செய்தது. இயந்திரத்தனமாக மறு உற்பத்தி செய்யப்பட்ட தமிழ் இசையானது வேறொரு இசை வடிவத்திலிருந்து பெறப்பட்ட ஒன்றாக அதன்பின் நின்றுவிடவில்லை. ஒரு புதிய ஆக்கப்பூர்வமான சக்தியாக பேரளவிலான உற்பத்தி வடிவமாக உருவாகிவிட்டிருந்தது.

முடிவாக தமிழ் சினிமாவில் இசையின் பாத்திரம் குறித்த கேள்விக்கு திரும்புகிறேன். தமிழ் திரைப்படத்திற்கு இசை ஏன் அவ்வளவு முக்கியமாக அமைந்தது என்ற கேள்விக்கு தமிழ் திரைப்படத்தின் தவிர்க்கமுடியாத வரையறுக்கும் அம்சமாக வணிகரீதியாகவும், நிறுவனரீதியாகவும் இசை கட்டமைக்கப்பட்டது என்ற பதிலை முன்வைத்தேன். தமிழ் திரைப்படத்தில் இசையின் பாத்திரம் குறித்த கேள்விக்கு எல்லா காலத்திற்கும் எல்லா பார்வையாளர்களுக்கான ஒற்றை பதில் ஏதும் கிடையாது என்பது உண்மைதான். பல்வேறு வரலாற்று நிலைமைகளில் தொடர்ந்து கொண்டிருக்கும் பன்முகப்பட்ட போராட்டங்களில் தொடர் நிகழ்வாகவே இதை காணவேண்டும். இசை மரபுகளும்கூட நிலையான அருவமான தனித்து மிதக்கும் வகையினங்கள் அல்ல. எப்போதும் தொடர்ச்சியான விவாதத்துக்கும் பரிசோதனைகளுக்கும் திறந்திருக்கும் குறிப்பான வரலாற்று சூழல்களில் தோன்றும் சமூகநடைமுறைகள் மற்றும் நிறுவனங்களே அவை. இக்கட்டுரையில், 1930களின் மத்தியில் தொடங்கி தமிழ் திரைப்படத்தை சுற்றி ஒரு வெகுமக்கள் இசைப்பண்பாடு எவ்வாறு உருவாக்கப்பட்டது என்பதை காட்ட, தமிழ் நாடக இசை தென்னிந்திய இசைத்தட்டு நிறுவனங்கள் மற்றும் தமிழ் திரைப்படத்துக்கு இடையிலான சிக்கலான மாறும் உறவுநிலைகளை கோடிட்டுக்காட்டி இருக்கிறேன்.

ஏற்கெனவே இருந்த நாடக இசையின் தொடர்ச்சி என்ற அளவில் நின்றுவிடாமல் அதற்கும் மேலாக சென்று அந்நாடக இசையையே விளிம்புக்கு தள்ளி செவ்வியல் கர்நாடக இசையின் பண்பாட்டு மேலாதிக்கத்தையும் அச்சறுத்தலுக்கு உள்ளாக்கிய ஒரு புதிய பண்பாட்டு மேலாண்மை மிக்க வெகுமக்கள் இசை வடிவத்தை தென்னிந்தியாவிற்கு தருவதில் கிராம்போன் தொழிலும் புதிதாக உருவான திரைப்பட தொழிலும் உருவாக்கிக்கொடுத்தன. 1920களின் இறுதிகளிலும், 1930களின் ஆரம்பங்களிலும் மிகவேகமாக பரவிய தென்னிந்திய கிராம்போன் தொழில் மேடை நாடகத்திற்கும் தமிழ் திரைப்படத்திற்கு இடையிலான உறவில் இடையீடு செய்து தமிழ் திரைப்படத்தின் ஆரம்பத்திலேயே அதனோடு ஒத்திசைந்தும் இணைந்தும் ஒரு முற்றிலும் புதிய வகையான தனித்துவமான இசைவடிவமாக திரைப்பட பாடல்கள் உருவாவதற்கு வழிவகுத்தது. நாடகம் கிராம்போன் திரைப்படம் இவற்றுக்கிடையிலான மாறிக்கொண்டிருந்த உறவுநிலைகளையும் அதன் விளைவாக உருவான திரையிசை பாடல்களுக்கான வெகுமக்கள் பண்பாட்டையும் தென்னிந்தியாவில் வாழ்ந்த சமகாலத்தவர்கள் எவ்வாறு புரிந்துகொண்டனர், எதிர்கொண்டனர் என்பதை அக்காலத்திய தரவுகள் நமக்கு சுட்டிக்காட்டுகின்றன. அச்சமகாலத்தவர்களுக்கு தமிழ் திரைப்படத்தின் எழுச்சியும், திரையிசை பாடல்களின் பரவலும் இசையை அனைவரும் ரசிக்கத்தக்க ஒன்றாக வழங்கிய ஒரு ஜனநாயக வாக்குறுதியை அளிப்பதாகும், தொழில்முறை நாடகம் மற்றும் செவ்வியல் கர்நாடக இசை இவற்றின் சமூக பண்பாட்டு மேலாதிக்கங்களை அசைத்து பார்க்கும் அச்சுறுத்தலாகவும் இருந்தன. 1920களிலும் 1930களின் ஆரம்பங்களிலும் உருவான இசை மலர்ச்சியிலிருந்து 1940களில் திரைப்படத்தை ஆதாரமாக கொண்ட வெகுமக்கள் இசை பண்பாடாக இந்நிகழ்வு போக்கு மாற்றம் பெற்றதையும் இத்தரவுகள் சுட்டிக்காட்டுகின்றன. திரையிசை பாடல்களை சுற்றியமைந்த இந்த கூட்டு புதிதாக உருவாகிக்கொண்டிருந்த பண்பாட்டு தொழிலான தமிழ் திரைப்படத்தின் மையத்தில் பலவகைகளிலும் இன்றுவரையில் நம்மோடு தங்கியிருக்கிற இன்றுவரையிலும் ஆதிக்கத்தில் இருக்கிற ஒரு புதிய வகைப்பட்ட வெகுமக்கள் இசையை உருவாக்கி நிறுவனப்படுத்தியது.

அடிக்குறிப்புகள்:

17. எடுத்துக்காட்டாக 1930களில் கல்கத்தாவின் ஈஸ்ட் இந்தியா மற்றும் நியூ தியேட்டர்ஸ் ஸ்டுடியோக்களில் தயாரிக்கப்பட்ட பல தமிழ் திரைப்படங்களுக்கு புகழ்பெற்ற கண்பார்வையற்ற வங்காள இசை கலைஞரான கே.சி.டேவும் அவரது குழுவினருமே பின்னணி இசை அமைத்தனர்.

18. "மியூசிகல் டைரக்டர்"(1933, 2930) என்ற புனைபெயரில் எழுதப்பட்ட கட்டுரையிலிருந்து இப்பகுதி எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது. திரைப்பட இசை குறித்த ஆணித்தரமான கருத்துக்களை கொண்டிருப்பதை காட்டுவதை தவிர இக்கட்டுரையின் ஆசிரியர் உண்மையாகவே ஒரு இசை இயக்குநராக இருந்தாரா என்பதை உறுதி செய்து கொள்வதற்கான எந்த குறிப்பும் கட்டுரையில் காணக்கிடைக்கவில்லை. எப்படியிருந்தபோதிலும் இக்கட்டுரை ஆசிரியரின் அடையாளம் என்னவாக இருந்தபோதிலும் இந்த புனைபெயரின் தேர்வே முக்கியமாகப்படுகிறது.

19. இந்திய திரைப்பட இசையின் பல்வேறு மூலங்களிருந்து தேர்வுசெய்யும் இவ்வழக்கத்தை குறித்த இக்கருத்தை சமீபமாக Willam Beeman (1980) Alison Arnold(1988) ஆகிய இருவரும் எடுத்துக்கொண்டுள்ளனர்.

20. இக்கருத்து The Report of the Indian Cinematograph Committee, 1927 - 28(Government of India, 1928, 295)வில் தென்னிந்திய திரைப்பட அரங்கு உரிமையாளரான ஏ. நாராயணன் அவர்களால் முன்வைக்கப்பட்டது.

21. அச்சமகாலத்திய இசை நாடகத்தில் கொடுக்கப்பட்ட சூழலுக்கான விவரிப்புக்கு பார்க்க Susan Seizer (2000)

22. நிறுவனமயப்பட்ட கர்நாடக இசை குறித்தும் அதன் முன்னணி நிறுவனம் குறித்தும் மேலும் பொதுவான ஒரு விவாதத்துக்கு காண்க (Laakshmi subramaniyam 1999)

23. இதே விவரிப்பில் இக்கட்டுரை ஆசிரியர் உழைக்கும் அடித்தள மக்களின் இசையான நாட்டுப்புற பாடல்களையும் திரைப்பட இசை காணாமல் செய்துவிட்டது என்று குறிப்பிடுகிறார்: "இப்போதெல்லாம் முன்பிருந்ததைபோல கரடுமுரடான நாட்டுப்புற பாடல்களை எங்குமே கேட்கமுடிவதில்லை. பதிலாக இந்த மாதம் 'சிந்தாமணி'யில் பிரபலமான பாடலை பாடும் உழைக்கும் கூட்டத்தின் உதடுகளில் அடுத்தமாதம் தேவதாவின் படத்திலிருந்து ஒரு பாடலை முனுமுனுத்து கொண்டிருக்கிறது.(Naidu 1941, 3).

24. எடுத்துக்காட்டாக 1930கள் மற்றும் 1940கள் முழுக்க Journal of the madras music academy இதழுக்கு எழுதியவர்களும் அதன் வருடாந்திர மாநாடுகளுக்கு கூடியவர்களும் திரையிசை பாடல்களின் இந்த செல்வாக்குக்கு எதிராக தொடர்ச்சியாக இயங்கி வந்தனர். இந்த செல்வாக்குமிக்க உரத்து பேசிய லாபி கர்நாடக இசையை வளர்ப்பதில் ஒரு தவிர்க்க முடியாத பகுதியாக திரைப்பாடலை நிராகரித்ததும் வலியுறுத்தியதும். 1930களில் தமிழ் திரைப்படங்களில் பாடிய, நடித்த பிரசித்தி பெற்ற கர்நாடக இசை கலைஞர்கள் அனைவரும் 1940களில் தமிழ் திரைப்படத்துடனான அனைத்து தொடர்புகளையும் முறித்துக்கொண்டனர்.

துணைநூல் பட்டியல்

ANANTHACHARI, AKKOOR. 1938. *Sriman S. G. Kittappa Carittiram* [in Tamil]. 4th ed. Shengkottai: Kittappa Piracuralayam.

ARMBRUST, WALTER. 1996. *Mass Culture and Modernism in Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press.

ARNOLD, ALISON. 1988. "Popular Film Song in India: A Case of Mass-Market Musical Eclecticism." *Popular Music* 7 (2): 177–88.

Barnouw, Erik, and S. Krishnaswamy. 1980. *Indian Film*. 2nd ed. New York: Oxford University Press.

Baskaran, S. Theodore. 1981. *The Message Bearers: The Nationalist Politics and the Entertainment Media in South India, 1880–1945*. Madras: Cre-A.

——. 1991. "Music for the Masses: Film Songs of Tamil Nadu." *Economic and Political Weekly* 26: 755–58.

——. 1996. *The Eye of the Serpent: An Introduction to Tamil Cinema*. Madras: East-West Books.

Beeman, William O. 1980. "The Use of Music in Popular Film: East and West." *India International Centre Quarterly* 8 (1): 77–87.

Chandavarkar, Bhaskar. 1987. "The Tradition of Music in Indian Cinema: Birth of the Film Song." *Cinema in India* 1 (2): 7–11.

Chozhanadan, P. 2002. *Kodumudi kolilam K. B. Sundaramabal Varalaru* [in Tamil]. Chennai: Rishabam Pathippagam.

Cousins, Margaret. 1935. *The Music of Orient and Occident: Essays towards Mutual Understandings*. Madras: B. G. Paul.

Funny Magazine. 1934. Review of *Sati Sulochana* [P. Sambanda Mudaliar, Bharat Laxmi Pictures, Calcutta, 1934]. October 5.

Garga, B. D. 1996. *So Many Cinemas: The Motion Picture in India*. Mumbai: Eminence Designs.

Gomery, Douglas. 1980. "Economic Struggle and Hollywood Imperialism: Europe Converts to Sound." *Yale French Studies* 60: 80–93.

Government of India. 1928. *Report of the Indian Cinematograph Committee, 1927–1928*. New Delhi: Government of India Press.

Hansen, Kathryn. 1992. *Grounds for Play: The Nautanki Theatre of North India*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

——. 2000. "The Migration of a Text: The Indar Sabha in Print and Performance." *Sangeet Natak*, no. 127–128: 3–34.

Hansen, Miriam. 1985. "Universal Language and Democratic Culture: Myths of Origin in Early American Cinema" In *Myth and Enlightenment in American Literature: In Honor of Hans-Joachim Lang*, ed. D. Meindl and F. Horlacher, 321–51. Erlangen: University of Erlangen-Nürnberg.

Hughes, Stephen P. 2002. "The 'Music Boom' in Tamil South India: Gramophone, Radio and the Making of Mass Culture." *Historical Journal of Film, Radio and Television* 22 (4): 445–74.

Jayarama Aiyer, T. K. 1938. "Music and Tempo." *Talk-a-Tone*, April, 34–35.

Jones, Andrew F. 2001. *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Durham, N.C.: Duke University Press.

Joshi, G. N. 1980. "The Phonograph Comes to India." *Cinema Vision India* 1 (4): 40–45.

——. 1988. "A Concise History of the Phonograph Industry in India." *Popular Music* 7 (2): 147–56.

Kapur, Anuradha. 1993. "The Representation of Gods and Heroes: Parsi Mythological Dramas of the Early Twentieth Century." *Journal of Arts and Ideas* 23/24: 85–107.

Khanna, R. C. 1927. "Evolution of the Hindi Stage" In *The First All India Drama Conference at the Amateur Dramatic Association, 1921*, ed. C. R. Reddy, 46–52. Bangalore: B. Sreenivasa Iyengar.

Kinnear, Michael. 1994. *The Gramophone Company's First Indian Recordings, 1899–1908*. Bombay: Popular Prakashan.

Lee, Leo Ou-Fan. 1999. *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930–1945*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

MANUEL, PETER. 1988. "Popular Music in India: 1901–86." *Popular Music* 7 (2): 157–76.
——. 1993. *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago: University of Chicago Press.
MUSICAL DIRECTOR [pseud.]. 1933. "Music in Indian Films: Song Accompaniment." *The Cinema*, September, 29–30.
MYLERU, C. R. 1934. "The Tamil Drama (Part 2)." *Journal of the Annamalai University* 3 (1): 71–78.
NAGARA RAO. 1933. "Andhra Talkies." *Filmland*, June 3, 8–11.
NAIDU, VENKATASWAMI. 1941. "Presidential Address." *Journal of the Madras Music Academy* 12 (1–4): 4–8.
NARAYANASWAMY, B. R. 1935. Editorial. *Cinema Ulagam* [Cinema World; in Tamil], June 9.
ORR'S GRAMOPHONE AND TALKIES. 1938. *Vishnu Leela, or the Story of Jaya and Vidya*. Madras: Orr's.
ORR'S AND SONS. 1949. *Turn of the Century, 1849–1949: P. Orr & Sons*. Madras: Orr's.
RANGA RAO, V. A. K. 1976–77. "Tamil Film Music: The Rickshah Pullers Sang Karnatic 'Ragas.'" *Filmfare*, December–January, 40–41.
——. 1986. "The Sounds of Telugu Film Music" In *Telugu Cinema: An Anthology of Articles*, ed. K. N. T. Sastry, 39–63. Madras: Cinema Group.
RENADE, ASHOK. 1980. "The Extraordinary Importance of the Indian film Song." *Cinema Vision India* 1 (4): 4–11.
SAMBANDA MUTHALIYAR, P. 1932. *Natakamedai Ninaivukal, Part One* [in Tamil]. Chennai: Peerless Press.
SASTRI, G. TYAGARAJA. 1938. "Musical Programmes: How to Improve Them." *The Hindu*, June 14, 16.
SAWHNEY, R. C. 1933. "A Talk about Our Talkies." *Cinema*, June, 33.
SEIZER, SUSAN. 2000. "Roadwork: Offstage with Special Drama Actresses in Tamilnadu, South India." *Cultural Anthropology* 15 (2): 217–59.
SHANMUGAM, AVVAI T. K., ed. 1967. *Tamizh Natakametai Cankaratas Suvamikal Nuttandu Vizha Malar, 1867–1967* [in Tamil]. Chennai: Tavattiru Cankaratas Cuvamikal Ninaivu Manram.
——. 1972. *Enathu Nataka Vazhkkai* [in Tamil]. Chennai: Vanathi Patippakam.
——. 1978. "Natakamum Tamilicaiyum." In *Nataka Chinthanaigal* [in Tamil]. Puthaneri R. Subramaniam, ed. Chennai: Vanathi Patippakam.
SKILLMAN, TERI. 1988. "Songs in Hindi Films: Nature and Function." In *Cinema and Cultural Identity: Reflections on Films from Japan, India, and China*, ed. W. Dissanayake, 149–58. Lanham, Md.: University Press of America.
SRINIVAS, N. 1941. "Murder on the Screen." *Talk-a-Tone* 4 (12): 7–9.
SRINIVASAN, R. 1962. *Facets of Indian Culture*. Bombay: Bharatiya Vidya Bhavan.
SUBRAMANIAN, LAKSHMI. 1999. "The Reinvention of a Tradition: Nationalism, Karnatic Music and the Madras Music Academy, 1900–1947." *Indian Economic and Social History Review* 36 (2): 131–63.
SUBRAHMANYA AYYAR, C. 1945. *My Musical Extravagance*. Madras: Publisher unknown.
SVAMINATHAN, R. 1939. "The Cart Before the Horse." *Journal of the Madras Music Academy* 10: 1–4.
TWIN RECORD CO. 1933. *Record Catalogue*. Dum Dum: Twin Record Co.
WILLIAMS, A. 1992. "Historical and Theoretical Issues in the Coming of Recorded Sound to the Cinema." In *Sound Theory, Sound Practice*, ed. Rick Altman, 126–34. New York: Routledge.
YAJNIK, R. K. 1933. *The Indian Theatre: Its Origins and Its Later Developments under European Influence*. London: Allen & Unwin.
ZHANG, YINGJIN. 1999. *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922–1943*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.

பரண்

பழைய பத்திரிகைகளில் வெளிவந்த விளம்பரங்களும் மிகவும் சுவாரசியமானவை. ஜலந்தரிலிருந்து மாயாஜால பொருட்களுடன் நடிப்புப் பயிற்சிக்கும் விளம்பரம் செய்திருப்பது கவனத்திற்குரியது. 1949 ஆம் ஆண்டு குண்டூசி பத்திரிகையிலிருந்து. நன்றி: ரோஜா முத்தையா ஆராய்ச்சி நூலகம், சென்னை.

ரூ. 300 இனும்

★

இந்த மகாகாளி இயந்திரத் தகட்டை நீங்கள் முழு மனதுடன் உங்கள் கைவசம் வைத்திருந்தால் நீங்கள் நினைத்தவை கைகூடும். உங்கள் விரோதிகள் எவ்விதமான நிலைமையிலிருந்தாலும் உங்களுக்குப் பணிவார்கள். நீங்கள் எதைக் குறித்துத் தேடுகிறீர்களோ அது உங்களைத் தேடிவரும். இந்தத் தகட்டை கைவசம் வைத்துக் கொண்டு தியானம் பண்ணும்போது இந்த மகாகாளி தோன்றி நீங்கள் விரும்புவதை அடையும்படி செய்வாள். ஒரு யந்திரத் தகடு விலை ரூ. 1-4-0. ஒரே தடவையில் 3 ஆர்டர் செய்தால் ரூ. 3-2-0. உடனே பலன் தெரியக்கூடிய யந்திரத் தகடு ஒன்று தனி- சக்தி இல்லை யென்று நிரூபிப்பவர்களுக்கு ரூ. 300 இனும்.

THE BENGAL MESMERISM HOUSE (G.M.M)
JULLUNDER City.

நீங்கள் சினிமா நடிகர்களாக விரும்புகிறீர்களா?

நீங்கள் நடிகராகவோ நடிகையாகவோ ஆகலாம். மாதத்திற்கு ரூ. 100 முதல் ரூ. 1500 வரை சம்பாதிக்கலாம். நீங்கள் அதிகம் படித்தவர்களாக இருக்க வேண்டிய அவசியமில்லை. விவரங்களுக்கு இன்றே ஆங்கிலத்தில் கடிதம் எழுதுங்கள்.

Director:

National Film Corporation
Halka No. 13,
(G. M. M.) JULLUNDER CITY.

பந்தயம் ரூ. 1000
மாய மோதிரம்

யோக சித்தி மாய சக்தியைக் கொண்டு இந்த மோதிரம் தயாரிக்கப்பட்டது. காரிய சித்தி ஏற்படும். கஷ்டங்கள் நீங்கும், பிறர் வசிய மாவார்கள். எக்காரியத்திலும் ஜெயம் ஏற்படும். நோய்கள் நீங்கும். உடனே பரீட்சித்துப் பாருங்கள். விலை ரூ. 1-15-0. ஸ்பெஷல் ரூ. 3-15-0. வெளி நாடுகளுக்கு 5 ஷில்லிங். ஸ்பெஷல் 10 ஷில்லிங். பிரிட்டிஷ் போஸ்டல் ஆர்டருடன் எழுதுங்கள். பலனில்லை என்று நிரூபித்தால் விலை வாபீஸ்.

The Principal, The Oriental College of Mesmerism.
(G. M. M.) JULLUNDER CITY.

பட்டை 2
ஊசி 8

குண்டூசி

ஆசிரியர் பி.ஆர்.எஸ்.கோபால்

மே
1949

ஒற்றுமை ஏற்படுமா?

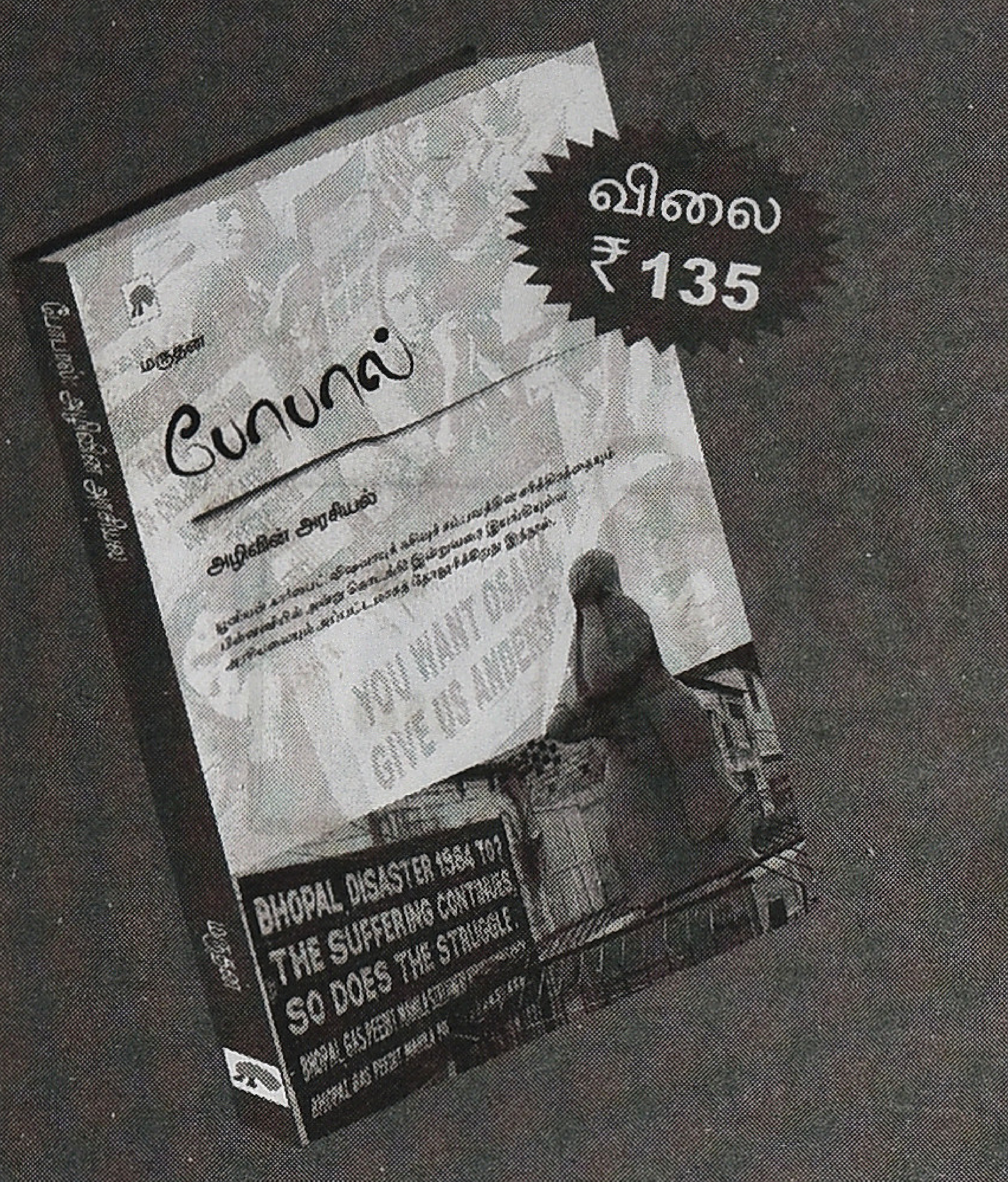
சர்க்கார் கண்டபடி வரிவிதித்து சினிமாத் தொழிலுக்குக் கஷ்டம் ஏற்படுத்துவதுபற்றியும், சினிமாத் தொழில் விஷயத்தில் அவர்கள் சிரத்தை எடுத்துக்கொள்ளாதது பற்றியும், சினிமாத்தொழிலில் ஈடுபட்டுள்ளவர்கள் தங்கள் அதிருப்தியைத் தெரிவித்துக் கொள்ளும் நோக்கத்துடன் இந்தியா பூராவிலுமுள்ள தியேட்டர்களை ஜூன் 1-ந்தேதியன்று மூடி வைக்க ஏற்பாடாகி வருகிறது.

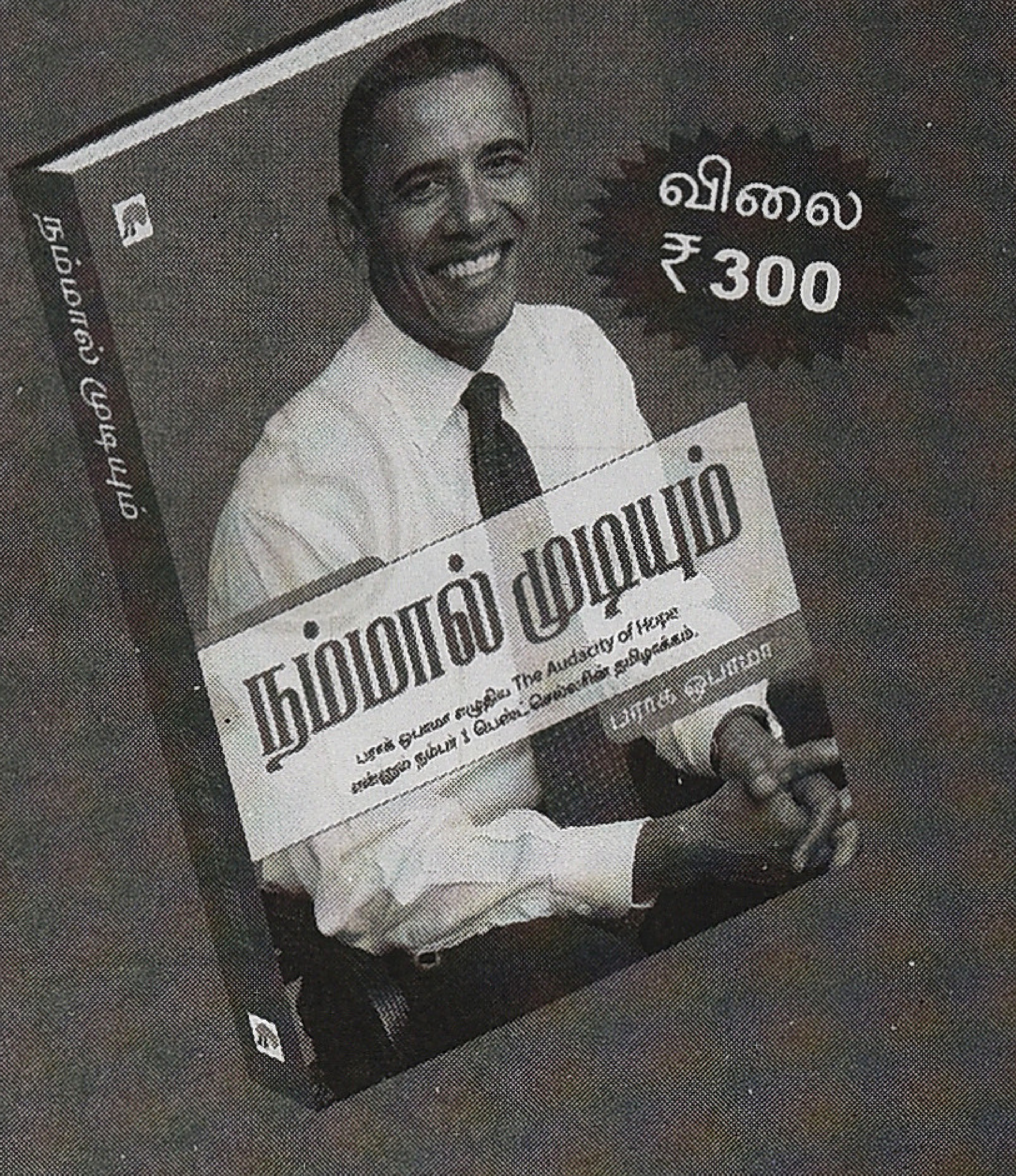
சினிமாத் தொழில் விஷயத்தில் சர்க்கார் சரியாக அக்கரை கொள்ளவில்லை என்பதும், மாகாணத்திற்கு மாகாணம் பல விதமாக தமாஷாவரி விதிக்கப் படுகிறதென்பதும் உண்மையே. சினிமாத் தொழிலுக்குள்ள குறைகள் நீக்கப் பட்டு, அதற்கு சர்க்காரின் மனமொத்த ஆதரவு ஏற்பட்டால்தான் இத் தொழில் சுபிக்ஷம் அடைய முடியும் என்பதும் உண்மையே.

இதெல்லாம் செய்யும்படி சர்க்காரை வற்புறுத்த வேண்டுமானால் அதற்கு சினிமாத் தொழிலில் ஈடுபட்டுள்ளவர்களிடையே தளராத ஒற்றுமையும், கட்டுப்பாடும் அவசியம் ஆகும். ஆனால், சினிமாத் தொழில் இந்தியாவில் தோன்றியதுமுதல் இன்றுவரை, இத்தொழிலில் ஈடுபட்டுள்ளவர்களிடையே ஒற்றுமையோ கட்டுப்பாடோ காணப்படவில்லை. இதை ஏற்படுத்துவதற்கான பல முயற்சிகளும் மிகுந்த பலனளிக்கவில்லை.

எனவே, இந்தியா பூராவிலுமுள்ள தியேட்டர்களை ஒரே நாளில் மூடி, அதிருப்தியைத் தெரிவிக்கச் செய்யப் படும் இம்முயற்சி வரவேற்கத் தக்கதே. இது வெற்றி பெறுமானால் இந்திய சினிமாத் தொழிலின் ஒத்துழையாமை சகாப்தம் முடிவுற்று ஒற்றுமை சகாப்தம் ஆரம்பம் ஆகிவிட்டதாகக் கொள்ளலாம். இந்தக் கட்டுப்பாடான எதிர்ப்பை சர்க்கார் நிச்சயம் புறக்கணிக்க மாட்டார்கள்; முடியவும் முடியாது:

ஆதலால் தமிழ் நாட்டுத் தியேட்டர்காரர்கள் அத்தனை பேரும் தென்னிந்திய பிலிம் சேம்பரின் தலைவர் ஸ்ரீ. கே. சுப்ரமண்யம் விடுத்துள்ள அறிக்கைக்கு இணங்கி தங்கள் தங்கள் தியேட்டர்களை ஜூன் மாதம் 1-ந் தேதியன்று மூடி வைக்க வேண்டியதைத் தம் கடமை எனக் கொள்ள வேண்டும். நம் தமிழ் நாட்டுத் தியேட்டர்கள் இக் கடமையைச் சரிவர நிறைவேற்றி வைப்பார்கள் என்று நாம் நம்புகிறோம்.





யூனியன் கார்பைட்
விஷவாயுக் கசிவுச்
சம்பவத்தின் சரித்திரத்தையும்
பின்னணியில் அன்று தொடங்கி
இன்றுவரை இயங்கியுள்ள
அரசியலையும் அப்பட்டமாகத்
தோலுரிக்கிறது இந்நூல்.

பராக் ஒபாமா எழுதிய
The Audacity of Hope
என்னும் பெஸ்ட் செல்லரின் தமிழாக்கம்.
ஒபாமாவை மட்டுமல்ல,
அமெரிக்காவையும் புரிந்துகொள்ள
இந்தப் புத்தகம் உங்களுக்கு
வழிகாட்டும்.

தபால் மூலம் வாங்க விரும்புகிறவர்கள் டிடி/காசோலை/மணியார்டரை
New Horizon Media Private Limited, Chennai
என்கிற பெயருக்கு எடுத்து, தெளிவான முகவரி,
தொலைபேசி எண்ணோடு கீழ்க்கண்ட முகவரிக்கு அனுப்பி வைக்கவும்.

கிழக்கு
பதிப்பகம்
அறிவுத் தேடலுக்கு...

கிழக்கு புத்தக ஷோரூம், 3பி, தரைத்தளம், பி.எம்.ஜி காம்ப்ளக்ஸ்,
57, தெற்கு உஸ்மான் சாலை, ரத்னா பவன் ஹோட்டல் எதிரில், தி.நகர், சென்னை - 17.
போன் : 044-4286 8126. Email: support@nhm.in www.nhm.in/shop
புதிய வெளியீடுகள் பற்றி அறிய : Start NHM என டைப் செய்து 57578 என்ற எண்ணுக்கு sms அனுப்பவும்.

owned & Published By : K.S. Raja Mahendran, (Kayal Kavin Publications), 16/25, Ramaniyam Ananda Kudir, IInd Sea ward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai - 600 041.
Ph : 044 24490349, Printed By : G.S.Kannan -at- Yessar Offset Printers, 369/1, Virudhunagar Road, Thiruthangal, Sivakasi - 626 123.
Editor: V.M.S.Subagunarajan

IDHAYAM
DOTS
IDHAYAM
DOTS
DELICIOUS
DOTS
Protein Rich... Hygienic.
DOTS
IDHAYAM
Protein Rich
Traditional Plain
appalam
appalam
LEKHA
FROM THE HOUSE OF IDHAYAM

விவாஹா
பட்டு
நம்ம
வீட்டு
இளவரசிக்கு
கல்யாணம்!
இனி முழுமையான
வெட்டிங் பர்ச்சேஸ்
ஒரே இடத்தில்.
Anushka
முகூர்த்தப் பட்டு
தி சென்னை சில்க்ஸின் விவாஹா
முகூர்த்தப் பட்டு உங்கள் வீட்டு
இளவரசியின் திருமண முகூர்த்தத்திற்காக
படைக்கப்பட்ட பிரத்யோக பட்டுப் புடவைகள்.
மேலும் தனித்தனி பிரிவுகளில்...
நிச்சயதார்த்தப் பட்டு
நலங்குப் பட்டு
ரிசப்ஷன் பட்டு
கிப்ட் பட்டு
தி சென்னை சில்க்ஸ்
சென்னை • கோயமுத்தூர் • திருப்பூர் • ஈரோடு • திருச்சி • கரூர் • கொச்சி
e shop @ www.thechennaisilks.com
CERT